

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FONCTIONS PSYCHOLOGIQUES ET LE PROCESSUS CRÉATIF/ RÉCIT DE
PRATIQUE D'UNE ARTISTE CHERCHEUR, ET DE SA CRÉATION *POESIA Y
FLAMENCO*.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
DANIELLE GODIN

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à exprimer ma reconnaissance à mes codirecteurs Sylvie Fortin et Sylvie Pinard. La pertinence de leurs interventions et la qualité de leurs conseils m'ont éclairée tout au long de ce parcours exigeant. Je veux également souligner l'apport stimulant des professeurs qui m'ont fait profiter de leurs connaissances respectives, Andrée Martin et Mario Côté.

Je remercie aussi mon complice de scène, le guitariste de *Poesia y Flamenco* Pierre Leduc, pour son étroite collaboration, son écoute et son sens critique.

J'aimerais remercier tous les artisans qui ont contribué à la création *Poesia y Flamenco* ainsi que le Département de danse de l'Université du Québec à Montréal de m'avoir soutenue à travers ce projet.

Finalement, je ne peux m'empêcher de souligner la compréhension de mes enfants, Victor et Valérie, de même que l'énorme soutien de ma famille que je remercie tendrement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX	vi
RÉSUMÉ	vii
CHAPITRE I	
MISE EN CONTEXTE	1
CHAPITRE II	
APERÇU THÉORIQUE SUR LA NOTION DE CRÉER	9
2.1 Réflexions philosophiques sur le geste de créer/ le pourquoi de la création	9
2.2 Réflexions épistémologiques sur le processus créatif/ le comment de la création	12
2.3 Le processus créatif en lien avec la psychologie cognitive, la typologie de Jung et les recherches de Csikszentmihalyi	16
2.4 La typologie de Jung : définition des fonctions psychologiques	19
2.5 La typologie de Jung et son rayonnement	21
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	24
3.1 Approche autopoïétique	26
3.2 Les avantages et les limites de la recherche	27
3.3 L'observation participante	28
3.3.1 Qui : le sujet observé	29
3.3.2 Où et quand : lieux et moments de l'investigation	30
3.3.2.1 L'habitat	30
3.3.2.2 Le studio de danse	31
3.3.2.3 La scène	32
3.3.3 Comment : la procédure de cueillette des données	33
3.4 L'agenda de terrain : les notes descriptives et les mémos	33

3.4.1 La découpe des notes descriptives	34
3.4.2 Les mémos	37
3.5 La démarche de l'analyse de contenu	40
CHAPITRE IV	
LES RÉSULTATS	43
4.1 Le processus créatif et le corps pensant : le rôle de la pensée	43
4.2 Le processus créatif et le corps ressentant : le rôle du sentiment	48
4.2.1 L'évocation émotive des mots en poésie	48
4.2.2 La musique et ses affects : la guitare du flamenco	51
4.3 Le processus créatif et le corps sentant : le rôle de la sensation	52
4.3.1 La rythmique du flamenco	53
4.3.2 L'improvisation : spontanéité corporelle	55
4.3.3 Le corps sentant en interaction/les répétitions	57
4.4 Le processus créatif et le corps intuitif : le rôle de l'intuition	60
4.4.1 Le corps intuitif et la définition de Laborit	60
4.5 L'interpénétration des fonctions psychologiques dans le processus créatif	64
4.6 Vue d'ensemble de l'autopoïétique de <i>Poesia y Flamenco</i>	70
4.6.1 L'acte communicatif de la création	71
4.6.2 L'acte émotif de la création	74
4.6.3 L'acte organique de la création	77
4.6.4 Le triumvirat de la création <i>Poesia y Flamenco</i>	79
4.7 Analogie entre la création et la théorie des systèmes autopoïétiques de Maturana et Varela	81
CHAPITRE V	
RETOUR SUR L'EXPÉRIENCE DE CRÉATION ET D'ANALYSE	84
RÉFÉRENCES	87
ANNEXES A Description et exemples des notes descriptives	92
ANNEXES B Exemples de mémos	97
ANNEXES C Poème <i>La Siguriya</i> de Federico Garcia Lorca	98
ANNEXES D Lexique du vocabulaire en Flamenco	99

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1	Adaptation du processus créatif de Wallas à mon processus créatif	35
Figure 3.2	Les opérations méthodologiques de la création <i>Poesia y Flamenco</i>	39
Figure 4.1	Organigramme représentant les concepts de l'autopoïèse	83
Figure 4.2	Organigramme représentant l'adaptation des concepts de l'autopoïèse à ma création	83

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1	Définition des fonctions psychologiques selon la typologie de Carl Gustav Jung	20
Tableau 2.2	Relation entre les éléments moteurs et les fonctions psychologiques	22
Tableau 4.1	Présence des fonctions psychologiques durant les étapes de la création de <i>Poesia y Flamenco</i>	69
Tableau 4.2	Représentation des interactions, entre les motivations du créateur, les fonctions psychologiques présentes et les matériaux de la création <i>Poesia y Flamenco</i>	81

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une recherche exploratoire du processus créatif en pratique artistique multidisciplinaire. Il s'appuie principalement sur l'expérience personnelle de l'artiste chercheur engagé dans le processus créatif d'une œuvre intitulée *Poesia y Flamenco*. Toutefois, la recherche s'insère dans un *a priori* théorique relié à l'interrogation d'un lien existant entre le geste créateur et les fonctions psychologiques de l'être humain. Ainsi les chemins de la création s'inscrivent dans ce cadre précis. À l'origine des motivations de cette recherche se trouve le sentiment qu'il existe des outils privilégiés à développer permettant une certaine poïétique¹ appliquée et comme l'être humain a la capacité de créer des œuvres artistiques, il semble opportun d'observer les composantes psychiques de l'être humain afin de comprendre le processus créatif. La typologie développée par Carl Gustav Jung en 1920 éclaire d'une certaine manière mon questionnement. Par sa description des types psychologiques, il a mis en exergue quatre dimensions : la pensée, le sentiment, la sensation et l'intuition. En effet, l'être humain est le seul capable à la fois de raisonner, de ressentir, de sentir et d'être doué d'intuition.

L'objet de, la création s'est construit avec cette notion en arrière-plan. L'artiste chercheur reconnaît dans cette typologie, un moyen d'aborder la création en l'optimisant par cette structure précise, mais ouverte. L'architectonique de *Poesia y Flamenco* s'est construite avec les matériaux métissés du flamenco, de la poésie et de la musique; principalement la guitare et les palmas. Ces choix ont été faits en fonction de mes motivations profondes de créer dont, entre autres, celui de communiquer et de toucher.

Ce projet de recherche m'a permis d'observer attentivement et en profondeur la relation existante entre le créateur et le processus dans une situation réelle, celle de créer une œuvre artistique multidisciplinaire. De ce rapport étroit, il en ressort manifestement une facilité à créer. En dépit des nœuds, des périodes de chaos toujours angoissantes pour le créateur, le travail est demeuré stimulant et inspirant. La prise de notes systématiques de la situation observée a été la principale forme de cueillette de données. Les résultats ouvrent la voie à des pistes vérificatives qui, par exemple, pourraient prendre la forme d'ateliers interactifs en création chorégraphique dans le cadre d'études universitaires. Les résultats de la recherche pourraient servir de cadre de référence pour les jeunes créateurs qui témoigneraient s'il y a lieu de l'apport constructif d'une connaissance des fonctions psychologiques. Cette source spécifique sur laquelle s'appuient mes réflexions peut possiblement conduire à un modèle personnel pragmatique de compréhension du processus créatif. Sans prétendre par cet éclairage nouveau, à la naissance d'une théorie générale explicative du processus créatif, cette recherche nous convie surtout à une compréhension approfondie du vécu d'un créateur chercheur explorant les éléments signifiants de la création.

Mots clés : poésie, flamenco, processus créatif, sensation, sentiment, pensée, intuition.

¹ La poïétique de René Passeron est l'étude des opérations qui s'établissent entre le créateur et ses matériaux dans l'élaboration d'une œuvre.

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE

« Quand un bon sculpteur modèle des corps humains, il ne représente pas seulement la musculature, mais aussi la vie qui les réchauffe. »

Auguste Rodin (« cité par » Rosenberg, , 2003, page inconnue)

Jeudi 11 mai 2006 :

Je regarde encore le canevas de base de l'œuvre composé des poèmes choisis et les regarde sous l'angle nouveau : celui que [sic] ces poèmes nous sont révélés par les cascades de notes guitaristiques. Je sens que j'ai une avenue féconde où l'imagination a un terrain de jeu. Comme un cerf-volant sur les plaines d'Abraham un beau dimanche matin avec mon oncle Gilles. C'est fou, j'ai cette image en tête et plus que cette image, je ressens l'émotion vive qui m'habitait à cette époque. La guitare me conduit au cerf-volant. Est-ce que le cerf-volant me conduit à la liberté, donc au bonheur ? Je m'évade.² (Note descriptive 2,26 avril, 2006)

Ce bonheur dont je parle dans cette note descriptive prise durant la conception de *Poesia y Flamenco*, est-ce finalement le bonheur de créer, d'avoir trouvé un élément déclencheur de mon imaginaire ? De même, je me demande : « Pourquoi ce souvenir, pourquoi à ce moment précis ? » Que s'est-il soudainement passé dans mon intellect, pourquoi cette émotion, et surtout comment cela pourrait-il se traduire dans la mouvance de mon corps ? Ce sont là beaucoup de questions qui demeurent sans réponses. Néanmoins, elles piquent viscéralement ma curiosité, et ce n'est pas peu dire ! Mais comme le souligne Hubert Jaoui (communication personnelle par courriel, 2 mars, 2008), à la base de toute création, il doit y avoir en amont un désir de créer, ce qu'il appelle une « démangeaison » créative. Et bien, j'en conviens, cette démangeaison m'apporte incidemment beaucoup de bonheur, celui de créer mais aussi celui

² Toutes les notes descriptives seront en italique dans le mémoire pour contraster avec les citations longues des auteurs.

de chercher, de comprendre ou de découvrir dans quelle source s'abreuve le geste créateur. Par quels sentiers et détours s'arrête-t-il ? Sur quels nuages se pose-t-il ? Quels océans l'agitent et le stimulent ? Qu'est-ce qui l'innerve ? Comment l'insuffler, l'alimenter ? Ce questionnement me place ici bien loin de l'image du créateur véhiculée par la mythologie populaire, celle de l'être surdoué, pourvu de facultés exceptionnelles qui innove, invente et produit des chefs-d'œuvre sans autre support que la disposition naturelle dont il semble être doté. Je pense plutôt que chaque œuvre est une recombinaison d'éléments préexistants issue d'une somme de connaissances, d'expériences personnelles et d'efforts soutenus. C'est bien sûr armée de cette conviction que je m'aventure dans cette recherche en essayant de démystifier le geste créateur.

En pratique artistique, l'une des principales préoccupations de l'artiste concerne évidemment le champ de la création³. Jusqu'à ce jour, on ne sait pas comment fonctionne concrètement le processus créatif dans le domaine artistique. Une incertitude prévaut en effet quant à la sélection de facteurs et de qualités déterminants dans le processus créatif. Les études portant sur le geste de créer tentent de comprendre la création à travers trois angles d'analyse distincts, soit : le processus lui-même, les œuvres réalisées et la personnalité créative. Ces nombreuses recherches (de Bono, 1972 ; Guilford, 1950 ; Koestler, 1964 ; Osborn, 1959 ; Wallas, 1926) n'ont pas encore permis l'établissement d'une théorie comportant des lois générales et sur laquelle on pourrait s'appuyer. Comme le geste de créer demeure mystérieux et hermétique, j'ai le désir d'investiguer, en tant que créateur interprète, les déterminants possibles de la création.

L'ensemble de mon parcours artistique, meublé d'expériences de créateur, d'interprète et d'enseignant, s'étalant sur près d'une trentaine d'années dans le domaine de la danse et du théâtre, a induit chez moi le sentiment qu'il existe une relation positive et stimulante entre la présence des fonctions psychologiques qui habitent l'être humain et le processus créateur. La possibilité de créer une œuvre plus complète, parce que plus riche et plus communicative, me

³ J'aimerais préciser ici que dans la littérature présente, comme il n'y a pas de consensus sur le sens des termes suivants : création, créativité, processus créatif, processus créateur, processus de création ou geste créateur, j'utiliserai tous ces termes pour décrire l'action de créer en tant que processus.

semble la promesse cachée de cette union. C'est en regard de cette pensée inductive que je désire analyser mon expérience du geste créatif en lien avec la typologie du psychanalyste Carl Gustav Jung (1968).

En lien avec la typologie de Jung et de manière fortuite, mon regard s'est arrêté sur un petit tableau à la page 169 du livre *La maîtrise du mouvement* de Laban (1988) durant un cours sur l'observation du mouvement dans le cadre de la maîtrise en danse à l'UQAM. Dans ce tableau, Laban établit un lien intéressant avec la typologie de Carl Gustav Jung. Bien entendu, à ce moment-là, j'ignorais qu'il s'agissait d'une théorie de la personnalité développée par le psychanalyste suisse. Il y avait simplement dans ce tableau quatre mots très évocateurs : la pensée, le sentiment, la sensation et l'intuition. Ces quatre mots avaient été mis en relation respectivement avec les quatre facteurs de la théorie de l'effort de Laban : l'espace, le flux, le poids et le temps. Je fixais ces mots (pensée, sentiment, sensation et intuition) avec attention et me demandais pourquoi je restais bêtement accrochée à eux. Je reconnaissais là quelque chose de familier avec ma démarche artistique, sans toutefois l'avoir bien compris encore. Ce n'est qu'un peu plus tard que j'appris que ces quatre mots figurent à la base même de la théorie de la personnalité développée par Jung⁴. Ces vocables font référence, comme nous le verrons plus loin, à quatre fonctions psychologiques chez l'être humain. Celles-ci définissent des types de personnalité pouvant être plus ou moins dominants chez chaque individu. Elles permettent de dresser un profil descriptif de la personnalité des différents individus. Évidemment, l'angle d'analyse de la présente étude ne prend en considération ni les développements ni les applications de cette théorie. Ce sont surtout les expériences vécues au cours de mon parcours artistique qui m'ont conduite vers le sentiment inductif d'une corrélation entre l'œuvre communicative et la présence cristallisée des fonctions psychologiques de la typologie jungienne. Une de ces expériences se passa au cours de l'atelier de création offert par l'École des arts visuels et médiatiques aux étudiants à la maîtrise en art. Lors de cet atelier, j'ai été à même de percevoir des indices d'une attirance et d'un mariage possible entre des étapes de la création et les fonctions psychologiques de l'être humain. La mise en œuvre d'un ouvrage créatif s'est construite dans cet atelier en interpellant

⁴ Les auteurs Hodgson et Preston-Dunlop, (1991) développent un peu plus la relation établie par Laban entre sa théorie de l'effort et les fonctions de l'esprit. La lecture de leur ouvrage *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban* a été déterminante car à travers elle, j'ai découvert qu'il s'agissait de notions développées par Carl Gustav Jung. Il n'y avait là qu'un pas à franchir pour ma rencontre avec sa typologie.

à la fois mon intellect, mon cœur et mon corps. «Les plis du cerveau laissent des traces de concepts, les plis du corps laissent des traces de percepts et les plis de l'âme laissent des traces d'affect⁵.» Stimulée à la fois par l'atelier et le visionnement d'un extrait de l'abécédaire de Deleuze, où ce dernier pérore allègrement sur les affects et les percepts, il y eut chez moi comme un déclic qui jeta une poudre combustible incroyable sur mon approche en création. Une vague impression qu'une œuvre « idéale », mieux, ce que nous appelons un « chef-d'œuvre », serait peut-être une œuvre qui solliciterait chez le créateur, comme chez le spectateur, un alliage des quatre fonctions psychologiques. Puis la compréhension plus approfondie de la typologie jungienne a permis cette première incursion de ma part dans une tentative de mettre des mots sur le processus créatif dans le domaine artistique. Ce cadre conceptuel, associé à la compréhension singulière du processus créatif que j'ai assimilé au cours des années passées, a servi de prémices au désir d'investiguer plus sérieusement la nature du rapport possible entre le geste de créer et les dispositions mentales (pensée), affectives (sentiment), sensorielles (sensation) et intuitives (intuition) de l'être humain. La présente recherche s'appuie donc sur cette classification inspirée de certains concepts de la typologie de Jung qui servira de grille d'analyse pour encadrer l'observation de mon processus de création.

Confrontée, pendant mon cursus universitaire, à des discussions et des réflexions autour du corps comme sujet d'étude, je me suis posée, pour les fins de ce projet de recherche, les questions suivantes : Quelle(s) place(s) le corps pensant, le corps ressentant, le corps sentant et le corps intuitif tiennent-ils dans la composition d'une œuvre artistique ? Y a-t-il des moments dans la création où la présence d'une de ses fonctions est plus manifeste ? Et peut-on alors en saisir les influences ? Afin de répondre à ces questions, je choisis d'observer, de décrire et d'analyser ma démarche créative lors du processus de composition d'une œuvre multidisciplinaire, *Poesia y Flamenco*. Plongée dans l'univers de la création, je suis ainsi animée par une problématique de recherche qui tente d'établir une démarche du processus créatif par le vécu de l'artiste en situation concrète de création, en lien avec les fonctions psychologiques de l'être humain.

Bien que de nouvelles questions de recherches continuent d'émerger, il n'existe pas, à ma

⁵ Ces trois phrases font partie d'un texte que j'ai écrit et présenté dans le cadre de cet atelier en création multidisciplinaire offert par l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

connaissance, d'études de terrain sur le processus créatif dans le domaine artistique comportant en amont une proposition réflexive de départ fondée sur un *a priori* théorique, celui du possible lien entre le processus créatif et les fonctions psychologiques. Le présent projet de recherche aimerait contribuer à pallier cette lacune par une étude de terrain menée lors de la conception artistique de l'artiste chercheur. Cette recherche qualitative pourrait servir d'outil de référence présentant un modèle subjectif de consultation. L'ensemble du mémoire s'articule autour d'un parcours interrogatif s'inscrivant dans le corps sensible et analytique du chercheur créateur, donc engagé dans le processus créatif. Dans cette recherche, nous essayons de comprendre la nature des liens qui se tissent à l'intérieur du corps de l'artiste en relation avec les fonctions psychologiques et ce, en situation concrète de création. Cette compréhension intime de l'observateur et de son objet d'étude n'aurait pu évidemment exister si le sujet avait été une autre personne. La proximité bien réelle de l'artiste, qui est aussi chercheur, permet une appréhension profonde permettant d'obtenir des informations qualitatives intéressantes. Par contre, étant donné son contexte spécifique, relié à la conception d'un seul individu, en l'occurrence celui de l'artiste chercheur lui-même, il pourrait être probant de confronter ultérieurement les données interprétatives recueillies en résonance avec d'autres créateurs interprètes. Mon intention dans ce mémoire est d'offrir ma vision du processus créatif en art, ce qui peut stimuler éventuellement la réflexion vers d'autres avenues fertiles.

Le prochain chapitre sonde, dans un premier temps, le registre ontologique du désir de créer. J'explore alors les fondements philosophiques du geste de créer et tente de dégager les raisons qui poussent l'individu à créer. À ce propos, je considère qu'il est important, dans le cadre d'une démarche réflexive et pratique, de se questionner en retournant aux sources originelles du geste spécifiquement humain de créer. La philosophie ontologique porte sur ces questionnements fondamentaux concernant l'être humain. En tant que chercheur, je ressens le besoin de visiter le discours philosophique questionnant les motivations profondes du geste de créer. L'intention de l'étude étant d'analyser le « comment » de la création, mon esprit n'a pu faire autrement que de réfléchir sur le « pourquoi » de la création car il y avait comme un retour aux sources qui me semblait essentiel dans une démarche de compréhension du processus créatif. Peur de mourir ? Désir de laisser une trace ? Recherche de l'autre ? Fuite ou quête existentielle ? Quelle que soit la raison principale à la base du geste de créer, qu'elle

diffère ou non d'un individu à l'autre, elle a possiblement une influence dans le processus créatif de l'artiste. Ce premier volet permet de situer mes propres positions face aux motivations profondes rattachées à mon désir de créer. Tout au long du processus qui a suivi, j'ai pu constater comment se reflète, même inconsciemment, ma motivation de création, soit celle d'une quête communicationnelle avec l'autre.

Ensuite, dans un deuxième temps, je présente un survol de la revue de littérature sur le processus créatif, en me penchant principalement sur le « comment » de la création et en brossant un tableau général des différentes conceptions selon les différentes disciplines visitées : la psychologie cognitive, la psychanalyse et les neurosciences. Cette section permet de situer l'état actuel des connaissances et des différents discours sur le processus créatif. À travers cette recension des écrits, j'ai pu fixer mon intérêt sur des chercheurs considérant le processus créatif à l'image d'une résolution de problème dans une démarche scientifique. Plusieurs de ces chercheurs ont d'ailleurs développé en regard de cette vision des outils de créativité. Dans ce deuxième volet, je précise également l'approche privilégiée par les chercheurs en psychologie cognitive et qui sert de cadre théorique plus spécifique à mon projet de recherche.

Le troisième chapitre retrace la démarche méthodologique entreprise pour répondre à mes questions de recherche. J'explique en premier lieu quelques notions propres à une discipline assez récente nommée poïétique. Cette posture de recherche se préoccupe d'observer, de comprendre et de définir les expériences vécues lors du trajet créateur et possiblement d'en découvrir le *modus operandi*. La poïétique s'intéresse à « l'œuvre en train de se faire » (Passeron, 1989, p.14) et non pas à l'œuvre faite ou à sa réception une fois terminée. La démarche poïétique s'interroge sur les éléments constitutifs d'une dynamique instauratrice entre le créateur et la réalisation de son œuvre. Optant pour une recherche qualitative de type interprétative, j'ai choisi une collecte de données principalement obtenues par l'observation participante. Ainsi, ce chapitre décrit ensuite l'univers d'observation et les procédures utilisées pour la cueillette des données. Celles-ci s'étalent du tout début de la gestation de l'œuvre à sa complète réalisation devant un public. Des notes systématiques ont été transcrites tout au long de la recherche dans un agenda de terrain. Celui-ci comprend un compte rendu extensif qui se compose des notes descriptives prises sur le terrain même de la

création. Il regroupe également des mémos et des notes analytiques qui retracent le cheminement théorique de l'artiste chercheur. L'analyse des données est rapportée au chapitre suivant.

Le quatrième chapitre tente de démontrer un croisement entre le processus de création et l'activation des fonctions psychologiques. Pour cela, est questionnée l'émergence des fonctions psychologiques lors du processus créatif du spectacle *Poesia y Flamenco*, présenté le 6 août 2006 dans le cadre d'une activité culturelle de la ville de Laval, *Le Village des Arts*. J'ai tenté de retracer ces fonctions psychologiques à travers l'observation et la prise de notes systématiques lors de la conception comme telle. L'agenda de terrain a été analysé sous la loupe de la typologie jungienne, c'est-à-dire à l'aide d'un regard qui scrute la présence ou l'absence, la prédominance ou l'interdépendance des fonctions psychologiques lors des étapes de ma création *Poesia y Flamenco*. Le terrain de recherche représenté par le processus créatif a permis une collecte de données qui ont été scrutées et triées selon quatre grandes catégories, inspirées de la typologie de Jung: le corps pensant, le corps ressentant, le corps sentant et le corps intuitif. Les fonctions psychologiques présentes ont été assimilées à des étapes de la création : la conception, la conception/réalisation, la réalisation et la représentation.

Par la suite, je propose un retour sur la création dans une analyse autopoïétique de la création *Poesia y Flamenco*. En considérant et en reliant à la fois les sources d'inspirations ontologiques du créateur en résonance avec les fonctions psychologiques vécues, je construis ma conception de ce qui compose la fabrication de ma démarche créative. C'est la rencontre de ces éléments mise en relief avec les matériaux composant l'architecture de la création *Poesia y Flamenco* qui m'a permis de cheminer vers une meilleure compréhension du processus créatif. Ces composantes de la création *Poesia y Flamenco* se sont progressivement dévoilées à moi tout au long de ma recherche. Toutefois, ce n'est que vers la fin de celle-ci, lors de l'interprétation des résultats, que j'ai pu dégager les principes moteurs de ma création. Cette soudaine prise de conscience m'a permis de reconnaître les éléments récurrents significatifs qui ont surgi durant mon processus de création. Cette description des composantes de l'œuvre *Poesia y Flamenco* permet également de faire ressortir les caractéristiques précises qui, dans une réflexion transversale, rejoignent mes motivations profondes. L'acte communicatif, émotif et organique de *Poesia y Flamenco* donne naissance

au triumvirat : voix, musique et corps. Je mets donc en exergue ces trois piliers qui soutendent l'architecture de l'œuvre.

CHAPITRE II

APERÇU THÉORIQUE SUR LA NOTION DE CRÉER

Le présent chapitre s'ouvre dans un premier temps, sur une réflexion philosophique questionnant les motivations profondes qui poussent l'être humain à créer. Ce questionnement sur les origines de la création débouchera, dans un deuxième temps, sur le *modus operandi* de l'artiste. Cette exploration des dimensions constitutives du comment de la création permet de visiter les différents discours qui prévalent dans certaines disciplines et plus spécifiquement en psychologie cognitive. Ensuite, je mets en lumière certaines analogies entre les études de Csikszentmihalyi sur les qualités de l'expérience esthétique et la typologie de Jung qui sera par ailleurs expliquée.

2.1 Réflexions philosophiques sur le geste de créer/le pourquoi de la création

Devant l'immensité et la puissance de la nature, l'homme retrouve sa fragilité, oubliée aux confins de son modernisme. Au pied de l'Himalaya, face à l'Antarctique ou au Sahara, l'homme est soudainement tout petit. Épris d'une profonde et sincère humilité, il ne se compare plus, il écoute. Sans mot dire, sans un geste, la puissance qui lui fait face est désormais son maître. Il apprend de ce professeur silencieux, la force de la vie, l'adaptation, l'émerveillement et tant d'autres choses. Il trouve dans sa vulnérabilité l'énergie nécessaire pour escalader les montagnes et traverser les plus grands déserts. Il grandit intérieurement et redécouvre des passions oubliées. Il se nourrit de désirs et de rêves, fabrique des ponts entre l'irréel et le réel, transforme l'impossible en projets, regarde encore plus loin, encore plus haut, s'approprie le temps qui lui échappe, désire partager, se rapprocher et se met à sourire. Il n'a plus besoin de fermer les yeux pour mieux se voir (Voyer, 2005, p.141).

La quête de l'explorateur ressemble à bien des égards à la quête du créateur. Un désir de comprendre, d'avancer, de laisser une trace devant le silence, le vide, le rien. « L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde. » (Camus, 1942, p.44) Fuite ou quête ? À la base, l'homme survit-il à l'angoisse existentielle par le désir

de s'immortaliser à travers l'acte de créer ? La consternation en face de l'absurdité du voyage terrestre, l'insupportable sentiment de l'éphémère et de la condition humaine nous oblige à trouver un sens ; alors, la création en serait-elle une vaine tentative ? Au-delà des considérations philosophiques nihilistes, il subsiste un doute, que l'on adhère ou non à cette vision, il y a un vide, un rien qui se concrétise dans la mort, celle proprement dite du corps. C'est peut-être la conscience de cet état de fait inévitable qui nous pousse à créer. Henri Laborit (1976, p. 42-43), biologiste et philosophe renommé, parle de la création comme d'une fuite :

(...) l'angoisse qui en résulte est sans doute la motivation la plus puissante à la créativité. Celle-ci n'est elle pas en effet une recherche de la compréhension, du pourquoi et du comment du monde, et chaque découverte ne nous permet-elle pas d'arracher un lambeau au linceul de la mort ?

Joseph Zinker (1977, p. 236, librement traduit), psychologue, psychothérapeute et spécialiste de la Gestalt thérapie⁶, évoque quant à lui :

L'esprit créatif comme un hymne d'amour à la vie qui s'exprime à travers le privilège de sentir, goûter, voir et toucher la vie, une célébration du vivant ou une plaidoirie pour une sortie signifiante.

Michel Henry (2006), philosophe et phénoménologue, mentionne dans sa vision de l'art :

L'art nous révélerait une réalité plus profonde que le monde dans lequel nous pensons vivre, quelque chose comme la possibilité de ce monde. (...) Il y a donc par la médiation de l'œuvre d'art, comme une intensification de la vie, aussi bien chez le spectateur que chez le créateur.

Serait-ce peut-être une quête de l'identité individuelle cherchant à insuffler une présence marquante et mesurable pour autrui ? Une altérité qui laisse des traces ? Serait-ce se répandre

⁶ L'auteur de la gestalt-thérapie, Fritz Perls, analyse l'individu à partir des cinq dimensions de l'être humain : physique, affective, cognitive, sociale et spirituelle. Psychanalyste juif d'origine allemande, il a élaboré cette théorie issue du courant phénoménologique et liée au mouvement de contre-culture de la fin des années 1960. Il a ainsi voulu redonner le pouvoir à l'individu par la connaissance de l'expérience.

dans l'autre pour gagner en immortalité ? Est-ce que l'angoisse de la création prend sa source dans l'angoisse existentielle ? Les artistes ne cessent d'éprouver ce sentiment : l'angoisse devant la toile blanche pour le peintre, la page blanche pour l'écrivain, l'espace vide pour le chorégraphe.

En retournant vers moi ce questionnement ontologique de la création, je découvre incidemment que mon désir de créer fait partie intégrante de mon parcours de vie. Toute petite, j'occupais mes loisirs en créant des spectacles, puis en vieillissant j'ai commencé à peindre, et maintenant je fais des créations en mosaïque. Ces occupations artistiques diverses constamment présentes dans ma vie quotidienne et professionnelle dirigent mon attention sur ce besoin profond qui m'anime en tant qu'individu. Ce constat personnel de mon engagement créatif porte essentiellement sur trois motivations principales : le désir de communiquer, le désir d'émouvoir et le désir de faire le « beau »⁷. Ces trois désirs sont comme des besoins qui comblent ma vie même quotidiennement. Je ne pense pas que je pourrais vivre sans m'exprimer par le biais de la création. Poussant mon raisonnement encore plus loin, je comprends que vraisemblablement je réalise des œuvres artistiques dans le but d'entrer en contact avec l'autre, de communiquer, d'échanger autrement que par les échanges verbaux de la vie quotidienne. Afin d'atteindre l'impact désiré, ces rencontres artistiques doivent revêtir à mes yeux une lisibilité tangible pour l'autre. Sinon, elles demeurent stériles et hermétiques. Transgresser les limites, oui bien sûr, mais en tant que moyen possible pour atteindre l'autre et non en tant que finalité.

C'est cette affiliation communicationnelle, cette attirance fusionnelle de la rencontre avec l'autre qui oriente ma démarche vers une analyse des composantes de la nature humaine. En effet, je pressens l'existence d'un lien serré entre la présence des fonctions psychologiques de

⁷ Je m'inscris ici à contre-courant de l'actuel désir de certains créateurs qui proposent une « esthétique de la détestation ». Comme le souligne Paul Ardenne, docteur en histoire de l'art, on peut parler d'un « art d'incertitude », de « dilettantisme » et de « dégoût » (...) « Marchant avec cet impératif plastique : malmener, maltraiter l'humain. (...) C'est que l'art ne saurait être haïssable si l'humain en amont, ne l'est pas. L'artiste, cette fois, ne fait plus l'homme, il le défait. Il n'élève plus, il rabaisse. De multiples manières, comme on va le voir, en usant de rhétoriques d'agression d'abaissement, d'humiliation, voire de banalisation. L'important : en finir avec le principe humaniste de la dignité. » (Ardenne, 2001, p.128) Je n'ai aucun jugement personnel contre cette démarche artistique, elle ne trouve simplement pas écho chez moi. J'ai tendance à me tenir éloignée de toute conformité qui existe autant à l'intérieur de la marginalité que des courants de la mode.

la pensée, du sentiment, de la sensation et de l'intuition dans la réalisation d'une œuvre artistique. Et, tout comme l'explorateur qui avance pour mieux découvrir et se découvrir, je me sens portée par la même soif de défier cet immense iceberg qu'est la création. Empruntant le chemin abrupt de l'inlandsis, chevauchant les crevasses des glaciers et voguant sur la banquise, je m'élance vers un voyage sans fin. Un voyage que je reconnais comme un hymne à la vie, une soif insatiable de curiosité, un intense désir de m'épanouir et de rejoindre l'autre à travers l'expression de mon art. Mais avant tout, tempérons nos élans philo-poétiques et regardons un peu ce qui est connu et mentionné sur le processus créatif.

2.2 Réflexions épistémologiques sur le processus créatif/le comment de la création

Un premier examen de la littérature existante sur le sujet révèle la participation d'auteurs liés à plusieurs champs disciplinaires qui ont tenté de comprendre le processus créatif. Que ce soit la psychologie cognitive, la psychanalyse ou les neurosciences, pour n'en nommer que quelques-unes, toutes ont élaboré des théories diverses qui se côtoient et se visitent mais sans toutefois trouver l'unanimité. Trois approches principales ont été développées pour expliquer le geste créateur. La première, l'approche behavioriste, décrit l'esprit créatif comme une activité hors du contrôle du créateur lui-même et comme étant conditionné par les lois génétiques et environnementales. Une seconde vision décrit l'esprit créatif comme une capacité relevant principalement de l'inconscient et frôlant même la folie chez certaines personnalités types. Finalement, une dernière approche, de type cognitif, définit l'acte de créer comme un phénomène latent chez tous les individus et dont le potentiel peut se développer par différentes techniques. Le développement de l'esprit créatif comme fonction d'un processus cognitif est illustré par bon nombre de chercheurs (de Bono, 1972; Guilford, 1950; Koestler, 1964; Osborn, 1959; Wallas, 1926). La capacité de créer est comprise ici comme une opération mentale pouvant s'apprendre à l'instar de l'apprentissage d'une langue ou de la solution d'un problème de mathématiques. Pour ces différents chercheurs, les individus possèdent tous un potentiel d'idéation pouvant se révéler par

l'entremise d'outils de créativité⁸. Ainsi, des mécanismes pourraient exister afin de faciliter l'émergence d'idées inédites, amenant ainsi le processus créatif à être plus productif.

La théorie de Wallas (1926), parmi l'une des premières, a établi quatre étapes du processus de création : la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification. Cette première tentative de donner une structure au phénomène de la création a permis d'éclairer le chemin que prend l'idée avant de surgir et de devenir consciente. Elle sera ultérieurement reprise et modifiée dans sa terminologie mais demeurera toujours la base sur laquelle les recherches évolueront. Wallas distingua alors quatre étapes essentielles à tout phénomène de création. Tout d'abord, la phase de préparation correspond à la représentation du problème; à cette étape, l'accumulation des connaissances et des expériences passées est mise à contribution. Puis, la phase d'incubation désigne l'étape où les données sont mises en œuvre de manière inconsciente et procèdent à des associations d'idées. À cette étape, une gestation inconsciente des différentes solutions possibles se produit. L'illumination est le moment où la solution apparaît de manière non prévisible, en ne suivant pas toujours chronologiquement les efforts de compréhension qui précèdent. Finalement, la vérification consiste à confronter la solution à la réalité, à la vérifier et à l'appliquer. Dans le cadre de l'étude actuelle, la théorie de Wallas a été utilisée dans une relecture pouvant s'adapter aux étapes de la création artistique de *Poesia y Flamenco*. Cette théorie a été d'une grande aide pour diviser mon processus créatif en différentes étapes car elle m'a permis d'adapter les différentes phases de la théorie de Wallas à ce contexte, comme nous le verrons au chapitre III.

Par la suite, de Bono (1972) développera la notion de « pensée latérale » en présentant les qualités créatives d'une pensée qui emprunterait différentes avenues, sans direction linéaire préétablie et qui ne suivrait pas une logique scientifique. La pensée latérale se décrirait comme une pensée qui se méfie de l'idée dominante : celle-ci peut constituer un obstacle en figeant la trajectoire et en anticipant une forme définitive. La pensée latérale cherche plutôt à envisager les choses sous un autre angle en laissant les idées s'interpénétrer sans les diviser

⁸ Le terme créativité désigne ici les deux définitions données dans Le trésor de la langue française informatisé : la « capacité de découvrir une solution nouvelle, originale, à un problème donné » et la « capacité, [le] pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau ».

rigidement. Arthur Koestler (1964), avec son concept de « *bissociation* », rejoint l'idée générale de de Bono (1972), en mettant en lumière la capacité cérébrale de jongler avec les idées et d'établir des liens interdisciplinaires⁹. Il explique comment l'utilisation des facultés associatives dérivant de la pensée courante quotidienne possède des qualités créatives. Le « *brainstorming* », concept innové par Alex Osborn (1959), possède aussi certaines similitudes avec la pensée latérale de de Bono (1972). Il expose entre autres deux principes fondamentaux : premièrement, la réserve de jugement à détenir lorsqu'on crée, afin de laisser les idées sortir sans inhibitions; deuxièmement, favoriser le foisonnement d'idées pour trouver la bonne. De même, John Paul Guilford (1950), dans sa description de la personnalité créative, nous parle du triangle de la créativité basé essentiellement sur les qualités de fluidité (capacité de produire beaucoup), de flexibilité (capacité de passer d'une catégorie à l'autre) et d'originalité (capacité de trouver des réponses originales) qui s'activent notamment par l'opération de la pensée divergente. Les études de Guilford ont révélé entre autres que l'être humain possède deux types d'intelligence issus de la pensée convergente et de la pensée divergente. Donc, le potentiel créateur se manifesterait à travers une forme de pensée ouverte, laissant libre cours à des réponses multiples et originales. Cette forme de pensée possède des affinités avec les découvertes de certains chercheurs qui proclament que leurs idées sont venues à des moments inattendus, une visite fortuite révélatrice en quelque sorte. Le physicien et physiologiste allemand, Herman Helmholtz (« cité par » Weber, 1919), affirme que ses meilleures idées se sont manifestées lors d'une journée ensoleillée, alors qu'il savourait nonchalamment les doux rayons apaisants. Le mathématicien français Henri Poincaré (1908) fait la même observation et raconte, dans son livre *Science et méthode*, qu'un de ses éclairs de génie lui est venu lorsqu'il s'apprêtait à monter dans un autobus. Il écrit que c'est par la logique que nous prouvons, c'est par l'intuition que nous inventons. On peut citer ensuite le concept de sérendipité du romancier Horace Walpole (« cité par » Van Andel, 2005), phénomène manifeste de l'esprit créateur dont la faculté est de trouver quelque chose qu'on ne cherche pas, de manière imprévisible, mais qui s'avère utile. Les recherches de Madhukar Shukla (« cité par » Swiners, 2005) ont permis de révéler que sur 80 découvertes, 16 d'entre

⁹ La *cow pox* est un exemple de cette association d'idées : Edward Jenner (2001) a découvert le remède contre la variole en faisant un rapprochement entre les vachères qui ne contractaient jamais la maladie et le fait qu'elles étaient par contre en contact avec une maladie de la vache appelée *cow pox*. Cette maladie les immunisait contre la variole ; l'idée du vaccin vint à Jenner en faisant ce raisonnement.

elles seraient la résultante du phénomène de sérendipité, par opposition à 23 résultant d'un processus académique de type exploration-expérimentation. Nous pouvons citer quelques exemples : la découverte de l'Amérique, le velcro, la pénicilline et les rayons X. Ce qui amena ce chercheur à conclure que la sérendipité figure parmi les quatre autres grands processus créatifs, soit : l'inspiration, l'inconscient, la bissociation et l'exploration-expérimentation.

De son côté, le domaine de la psychanalyse traite le processus créatif en associant le geste créatif à la primauté de l'inconscient. Par cette vision, la psychanalyse a même donné naissance à un mouvement artistique important dans les années 1920, qui perdurera jusque dans les années 1960. Il s'agit du surréalisme, qui a consacré le travail créateur révélé à travers les rêves, soit la manifestation par excellence de l'inconscient. Que ce soit l'explication de personnalités névrosées et de désirs refoulés dans l'inconscient qui surgit de l'esprit créateur élaboré par Freud (« cité par » Aubourg, 2002), la révélation d'archétypes surgissant des profondeurs de l'inconscient collectif (Jung, 1968))¹⁰ ou encore les cinq phases du travail créateur (Anzieu, 1986), les détracteurs sont prompts à critiquer le manque de rigueur scientifique de ces hypothèses. Ceux-ci vont davantage porter leur regard sur le champ disciplinaire des neurosciences.

Les chercheurs du champ des neurosciences tentent, par de multiples expériences cliniques, de localiser dans le cerveau les fonctions créatrices de l'être humain. Cet intérêt marqué par une analyse fonctionnelle des possibilités créatives liée au rapport existant entre le cerveau et le pouvoir créateur, a permis de faire avancer la recherche dans ce domaine. Voici quelques études plus spécifiques au projet de recherche actuel. En premier lieu figurent les recherches sur le cerveau de Sperry (1981), qui a énoncé que les hémisphères cérébraux avaient des fonctions distinctes. L'hémisphère gauche se préoccupe du langage et du raisonnement alors que l'implication de l'hémisphère droit se manifeste plutôt dans les arts, la musique et le comportement créateur. Faisant écho à une constatation de Bremer en 1966,

¹⁰ Il ne faut pas confondre ici, cette vision du processus créatif activé par une animation inconsciente des archétypes avec la typologie qui cherche à décrire les fonctions psychologiques de l'être humain. En effet, le sujet de ma recherche ne porte pas sur la vision jungienne du geste créatif mais bien sur sa typologie.

plusieurs études sont venues confirmer l'importance de la fonction du corps calleux; celui-ci établit la connexion entre les deux hémisphères et pourrait également superviser l'activité la plus élaborée du cerveau humain, soit la capacité de créer. L'étude de Hoppe (1988) a conclu, entre autres, à une absence flagrante de créativité suite à une analyse expérimentale sur un groupe de patients ayant subi une déconnection entre les deux hémisphères. Le concept d'une biassociation des hémisphères cérébraux est mesuré dans cette étude par les résultats de l'électro-encéphalographie. Mentionnons également les nombreuses études d'Hermelin et O'Connor qui concernent notamment les représentations spatiales chez les enfants doués en mathématiques et dans les arts (1986), la capacité d'invention musicale chez les savants idiots (1987), la mémoire visuelle et les programmes moteurs chez les savants idiots (1987), et les habiletés visuelles et graphiques chez le savant artiste idiot (1987). Cette dernière met en relief la présence d'une imagerie mentale supérieure chez certains individus artistes à la suite d'une expérience menée sur cinq savants artistes idiots.

Je me sens évidemment bien interpellée par les progrès constants, notamment sur la connaissance du cerveau, car ce type de recherches offrira peut-être des réponses dans le futur à tous mes questionnements sur le processus créatif chez l'être humain. D'ici là, je trouve intéressant de poursuivre un raisonnement fondé sur mon expérience personnelle, tout en gardant en perspective les avancements de la neuroscience en termes de compréhension du processus créatif.

2.3 Le processus créatif en lien avec la psychologie cognitive, la typologie de Jung et les recherches de Csikszentmihalyi

Adoptant l'approche cognitive du processus créatif, les conceptions de pensée latérale, de pensée divergente et de biassociation viennent situer dans quel cadre est saisie la problématique. En effet, les expériences vécues durant mon parcours artistique ont été éclairées par cette proposition des connaissances privilégiée par la psychologie cognitive. Je pouvais faire un rapprochement concret avec mon vécu artistique, notamment par le sentiment que l'on peut développer une habileté à créer en expérimentant l'exploration des fonctions psychologiques à la manière développée en pensée latérale et ses dérivés.

Plus spécifiquement, ce sont les recherches empiriques sur le processus créatif et l'expérience esthétique (Csikszentmihalyi et Robinson, 1990) qui ont fait écho à ma problématique de recherche. L'une d'elles met en relation le travail du créateur avec la théorie du « flow » (Csikszentmihalyi et Robinson). En approfondissant le sujet sur une base plus phénoménologique, on constate que la théorie du « flow » est née à Chicago alors que Csikszentmihalyi tentait de vérifier la présence éventuelle de points communs entre les artistes et les scientifiques. Les témoignages de ces individus lui ont permis d'établir une similitude entre le travail de création et le plaisir engendré par la concentration motivée de cet acte humain. Ces observations tendent à démontrer que le plaisir est à la base de toute création. Csikszentmihalyi et Robinson ont également mené une vaste étude sur les qualités de l'expérience esthétique. Les auteurs ont conclu à l'existence de quatre dimensions majeures entourant l'expérience esthétique, soit les dimensions perceptive, intellectuelle, émotive et communicative. Ils ont réalisé cette étude quantitative auprès de professionnels en muséologie par l'administration d'un questionnaire et d'entrevues semi-structurées. Ils ont, entre autres, demandé aux personnes interrogées de décrire de manière la plus spontanée possible une de leurs dernières expériences esthétiques significatives. De ces diverses réponses, sont ressorties des descriptions soulignant d'un côté le rapport avec la perception l'harmonie, la forme, la texture, les couleurs de l'œuvre décrite.

I responded to the painting because of its color and forms, they were musical forms; it's called *Guitar on a table*, and it had all the strength and beauty of a perfect Cubist picture. (...) Other stuccolike surfaces where ashes or sand might have been added with paint to make it really crusty, and other areas of dead black, where you think the artist has collaged a piece of paper to it, it is so flat. p.32

D'un autre côté pouvait être souligné le rapport avec les émotions que le travail artistique suscite. Ces réponses émotionnelles sont constituées d'ailleurs d'une grande variété d'émotions allant de la joie à la colère, en passant par la frustration et l'inspiration.

When I see works that come close to my heart, that I think are really fine, I have the strangest reaction, which is not always exhilaration, it is sort of like being hit in the stomach. Feeling a little nauseous.(...) p.35

When I first saw it I hated it (laugh) and I thought to myself, « Hmm, that's interesting. Why do you dislike it? (...) And the more I looked, the more I found, the more I liked, and the more I wanted to see more of that work. p.37

Csikszentmihalyi et Robinson parlent aussi d'une dimension intellectuelle allant d'une réflexion historique ou conceptuelle évoquée par le travail d'art. « My reaction generally when I look at a work of art probably depends on whether I understand it » p.43

The first time I saw it, I probably said to myself, « What's this? » And then I began to analyze it, the individual elements, « What's that brown material in the middle? (...) I know every time I see it I still have a very positive response to it. p. 46-47

Puis finalement, les commentaires exprimées par les interviewés soulignent le désir d'entrer en communication avec le travail artistique ou avec l'artiste comme reflet de sa culture et de son époque.

The challenge is to communicate, to put yourself in front of a work of art you've never seen before, and it's work, it's a lot of work to be able to enter in a dialogue with the artist, and to ferret out those things that you think that the artist is speaking about, and trying to get out to the public, and to know that you have some success in that, via this dialogue, is very rewarding. p.65

Csikszentmihalyi fait également remarquer que les réponses des interrogés décrivent plus d'une dimension dans l'évaluation de l'appréciation esthétique d'une œuvre. Même si certains mettent une emphase plus particulière sur une des dimensions de l'expérience esthétique, ils ont, de manière générale, évoqué au moins deux dimensions dans la description de l'expérience esthétique. Les études de Csikszentmihalyi sur la description de l'appréciation esthétique demeurent parmi les quelques études faites sur le terrain. Mentionnons qu'à l'instar de Csikszentmihalyi, les récentes recherches en sciences cognitives adoptent une approche multi-méthodes incluant tests psychométriques, entrevues et observation sur le terrain.

Cette analyse de l'expérience esthétique met en exergue trois concepts: la dimension intellectuelle, émotive et perceptive qui s'apparentent respectivement à trois fonctions psychologiques de Jung : la pensée, le sentiment et la sensation, ce qui vient appuyer mon

désir d'explorer le processus créatif dans une application de la typologie jungienne. En effet, cette étude de Csikszentmihalyi sur l'appréciation esthétique a permis de dévoiler, grâce aux descriptions des répondants, des expériences d'ordres intellectuel, émotif, perceptif et communicatif. Dans un transfert d'idée, si l'être humain juge ou qualifie ses expériences esthétiques en évoquant ces quatre facteurs d'appréciation, peut-être crée-t-il en s'appuyant sur les mêmes supports ? Cette similarité entre les résultats de l'étude de Csikszentmihalyi et les quatre fonctions psychologiques de Jung solidifiait ma conviction d'observer mon processus créatif selon cet angle précis. L'objet autopoïétique est donc institué dans un cadre préétabli mais souple, inspiré par la typologie de l'être humain de Jung.

Mais avant de plonger plus avant, je résume donc ma position dans le projet de recherche. Je considère le processus créatif à l'instar des chercheurs qui choisissent de saisir le phénomène de créer comme un phénomène latent chez chaque individu et pouvant se développer par différentes techniques. Le premier dénominateur commun de ces auteurs est avant tout l'importance qu'ils accordent à une forme de pensée qui circule, multipliant les liens et utilisant différentes directions sans inhibitions. Deuxième point en commun : le processus créatif est entendu ici comme une démarche qui s'assimile à la résolution de problème. Cette démarche dans le projet de recherche présent pourrait être comprise à travers les fonctions psychologiques de Jung. Le phénomène de créer pourrait s'inscrire dans une démarche impliquant le créateur en interaction avec des pensées, des sentiments et des sensations et des intuitions.

2.4 La typologie de Jung : définition des fonctions psychologiques

La typologie du psychanalyste suisse Carl Gustav Jung (1968) a inspiré mon projet de recherche. Bien que Jung ait élaboré une théorie de l'imagination créative où l'inconscient collectif demeure un concept déterminant, c'est surtout sa théorie de la conscience définie par une typologie de l'être humain qui m'interpelle plus particulièrement. L'idée d'un inconscient collectif est évidemment intéressante mais elle demeure une hypothèse qui n'a pu être vérifiée jusqu'à maintenant ; d'autre part, même en admettant son existence hypothétique, comment vérifier sa réelle influence dans les gestes et actes des êtres humains créateurs ?

Jung a donc établi une typologie de l'être humain dans laquelle la conscience est décrite comme un mode d'appréhension de la réalité selon quatre fonctions psychologiques : la pensée, le sentiment, la sensation et l'intuition. Cette hypothèse se construit sur le discernement de ces quatre formes d'activité psychique.

Tableau 2.1: Définition des fonctions psychologiques selon la typologie de Carl Gustav Jung¹¹

Fonctions psychologiques	Définition
Pensée	C'est la pensée qui analyse, classifie, compare les choses et crée des concepts. C'est la capacité de comprendre la réalité à travers une analyse logique intellectuelle.
Sentiment	C'est le sentiment qui donne une valeur émotive aux choses. Cette fonction nous permet de juger si l'expérience est agréable ou déplaisante ou si nous éprouvons de l'empathie ou de l'indifférence, par exemple.
Sensation	C'est la fonction qui transmet et véhicule les messages donnés par les cinq sens soit l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher ¹² et la vue.
Intuition	C'est la fonction psychologique qui nous communique des perceptions par la voie de l'inconscient et qui permet une compréhension spontanée où la personne posera un jugement sans arguments logiques.

¹¹ Bennet E. A. (1968). *Ce que Jung a vraiment dit*, Paris: Éditions Stock, p. 50-53.

¹² Il est important de noter que lorsque Jung parle de sensation comme le toucher, il n'y a pas, comme aujourd'hui, la notion de proprioception qui s'est développée notamment par les pratiques somatiques. Cependant j'y reviendrai au chapitre quatre du présent mémoire.

À la base de la typologie de Jung (1968), il existait un désir chez le psychanalyste suisse de comprendre les types de personnalité qui définissent les êtres humains. Jung croyait en effet que chaque individu avait un type psychologique précis qui le caractérisait plus spécifiquement. À travers ses observations en clinique et dans la vie de tous les jours, il a commencé à entrevoir deux types fondamentaux d'attitude chez les êtres humains : les extravertis et les introvertis. Puis, Jung a développé plus amplement en intégrant des dimensions psychiques spécifiques à chaque personne : un type pensée, un type sentiment, un type sensation et un type intuitif. Il a aussi établi un rapport d'opposition entre pensée / sentiment, et sensation / intuition. L'individu de type pensée présenterait un côté sentiment défaillant, de même qu'un individu de type sensation présenterait un manque d'intuition. La pensée et le sentiment seraient des opérations rationnelles; la sensation et l'intuition seraient quant à elles des opérations irrationnelles. Jung a donc, à partir de ces fonctions psychologiques, établi des variantes pouvant décrire et différencier les êtres humains. Dans le présent mémoire, je ne tente en aucun cas de définir le créateur à partir de cette grille descriptive de la personnalité psychologique des individus, quoiqu'il puisse être très intéressant de dresser une personnalité type du créateur par une recherche approfondie des tempéraments créateurs. J'utilise cependant dans la présente étude la classification de Jung des quatre dimensions psychiques, pensée, sentiment, sensation et intuition, pour observer leurs implications dans le processus créatif. Elles sont extraites du cadre psychanalytique initial et sont envisagées selon mon point de vue personnel, dans une approche de type plutôt cognitif, c'est-à-dire dans une perspective de compréhension du processus créatif.

2.5 La typologie de Jung et son rayonnement

Les psychanalystes Myers et Briggs (1943) ont permis, au début des années '50, le rayonnement de cette typologie en la réorganisant sous forme d'un test psychologique déterminant les dominances principales chez chaque individu. Elles créèrent un indicateur de caractérologie qui est encore utilisé aujourd'hui par plusieurs psychologues aux États-Unis et au Canada. Cette méthode visant à détecter les profils psychologiques, le MBTI (The Myers-Briggs Type Indicator), identifie huit combinaisons principales. Il serait d'ailleurs intéressant dans une étude ultérieure de vérifier si les artistes créateurs se regroupent selon une même

orientation de profil psychologique. À cet égard, une étude investigate cette relation entre la préférence d'une personne pour un type d'art et son appartenance à un type psychologique (Van Rooij, 1996). L'hypothèse de départ de cette recherche était que les personnes de type S¹³, les sensitifs, seraient davantage intéressés par l'art réaliste tandis que les personnes de type N, les intuitifs, seraient interpellés par l'art abstrait. Cette hypothèse est partiellement confirmée : les résultats de l'étude démontrent que dans l'ensemble, toutes les personnes préfèrent les peintures réalistes aux expressions abstraites et ce, quel que soit leur type psychologique. Par contre, les intuitifs évaluent les peintures abstraites plus positivement que les sensitifs.

Rudolf Von Laban (1988), théoricien, pédagogue, créateur et précurseur de la danse moderne, a, quant à lui, établi une analogie avec sa théorie des efforts du mouvement en lien avec la typologie du psychanalyste suisse. Ainsi, a-t-il déterminé une affinité entre élément moteur et fonction psychologique, comme indiqué dans le tableau 2.2 reprenant certains éléments extraits du tableau VII, page 169 dans *La maîtrise du mouvement* de Laban.

Tableau 2.2: Relation entre les éléments moteurs et les fonctions psychologiques

Élément moteur	Fonctions psychologiques
Espace	Pensée
Poids	Sensation
Flux	Sentiment
Temps	Intuition

Bien que cette relation entre la théorie de l'effort de Laban et la typologie de Jung n'ait pas été développée ultérieurement, cette mise en relation a éveillé mon esprit et piqué ma curiosité, tel que mentionné précédemment. Même si la présente recherche ne s'articule

¹³ J'utilise la notation telle qu'instaurée par Myers et Briggs pour les types psychologiques jungiens : S pour Sensing, N pour Intuition, F pour Feeling et T pour Thinking.

aucunement sur ce bref lien établi par Rudolf Laban, il serait intéressant que l'on s'y attarde dans une étude ultérieure afin de saisir exactement la nature de ce lien. Par contre, l'ensemble de mon vécu corporel à travers l'acte de créer, issu des expériences de mon parcours personnel, a certes dirigé mon attention sur un possible rapport entre le processus créatif et les quatre facteurs de la typologie de Jung. Mon regard d'artiste chercheur se posera donc sur les actions effectuées lors du processus créatif et les possibles liens qui les unissent aux différentes fonctions psychologiques de la pensée, du sentiment, de la sensation et de l'intuition. Cela permettra d'une part, de déterminer de quelle nature est ce lien et d'autre part, de comprendre l'apport de chacun d'eux à l'intérieur des différentes étapes de la création de *Poesia y flamenco*.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

« Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur. »

Claude Lévi-Strauss (« cité par » Lancri, 2001)

En réponse au besoin réel de théories émergeant du terrain même de la pratique, comme le souligne Lancri (2001), la recherche actuelle aimerait pallier cette lacune du domaine qui est spécifique aux disciplines artistiques. Établir un pont entre théorie et pratique est assez complexe lorsqu'on s'adresse aux champs des disciplines de l'art. Et comme le soulève avec justesse Lancri dans son « éloge de la claudication » lors d'un colloque sur la méthodologie en arts plastiques :

Un chercheur en Arts Plastiques, en effet, œuvre toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve. (...) posant ainsi sans relâche la question de cette articulation, sans doute la démarche du chercheur en Arts Plastiques peut-elle s'avérer, aux yeux de certains, boiteuse.

Effectivement, mon projet de recherche a continuellement vacillé d'un côté à l'autre en essayant toujours de maintenir ce lien entre les deux pôles, sans toutefois perdre à mes yeux, de sa magie et de sa spontanéité. À cela s'ajoute la difficulté, qu'éprouvent d'ailleurs bien des artistes, à questionner la fabrication de l'œuvre, comme quoi ce questionnement en altère les qualités originelles (Gosselin et Laurier, 2004,). Les créateurs sont souvent réticents vis-à-vis l'analyse et la verbalisation de leurs procédures de création, croyant faussement y perdre une certaine spontanéité, ce qui amenuiserait leur flot créateur. Malgré les difficultés de parcours inhérentes à la pratique artistique, j'ai tenté de déchiffrer et de mieux comprendre les éléments de la création, à travers l'approche autopoïétique de mon processus créatif. Mais,

toujours comme le souligne Lancri¹⁴, j'ai effectué cette tentative en essayant de faire en sorte que ma compréhension s'inscrive à l'intérieur d'un processus réflexif logique continu. Le défi se loge principalement là, dans cette possibilité de comprendre sa pratique en essayant d'y découvrir une théorisation possible. C'est dans cette avenue que le chercheur en pratique artistique œuvre en tentant d'établir un pont entre le sensible et le rationnel (Lancri, 2006)). À cet égard, l'approche mixte de Miles et Huberman (1991), proposant un modèle de recherche qualitative mais joignant en amont un *a priori* théorique, rejoignait la problématique de ma recherche. En choisissant d'analyser mon processus créatif dans une vision cognitive du geste de créer et ce, à travers une grille d'analyse posée dès le départ, je me classe ainsi dans cette approche mixte abordée par Miles et Huberman. Gosselin et Laurier (2004), qui cherchent à entamer une taxinomie des recherches en pratique artistique, définissent quatre modes non exhaustifs de recherche en pratique artistique dans le domaine autopoïétique. Les premier et troisième modes s'appliquent à décrire et comprendre la pratique du chercheur sans poser de cadre théorique en amont. On cherche alors surtout à « extraire un savoir » à travers la pratique. Si dans le premier mode, le praticien-chercheur tente de comprendre la dynamique qui s'installe entre lui-même et l'œuvre en devenir, le troisième mode s'attarde surtout à retracer la genèse de l'œuvre en analysant l'œuvre en émergence comme entité distincte de l'artiste. Le deuxième mode, quant à lui, appuie son observation de la pratique sur les principales théories du processus créateur. Finalement, le quatrième mode propose un type de recherche qui utilise des théories existantes de champs disciplinaires divers et qui s'en nourrit. Le présent projet de recherche s'inscrit dans cette classification du quatrième mode, puisque le trajet autopoïétique s'organise autour d'une théorie portant non pas sur la création artistique mais bien sur une typologie développée par le psychanalyste Carl Gustav Jung, typologie qui n'a en soi aucun lien avec le processus créatif.

¹⁴ Il y a un article fort intéressant de Jean Lancri sur le processus créatif intitulé : Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi, dans l'ouvrage de Gosselin et Le Coguiec (2006) *Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*.

3.1 Approche autopoïétique

« La lutte créatrice de l'homme avec ce vide, tel est l'objet de la poïétique. » (Passeron, 1989, p.24) René Passeron exprime bien l'insatiable recherche de l'être humain essayant de comprendre cette dialectique platonicienne donnant ultimement naissance à une œuvre. Que pourrait-on découvrir de « vrai » (Passeron) dans la compréhension poïétique de la dynamique qui s'installe entre l'artiste et son œuvre? Si, pour Paul Valéry (« cité par » Passeron, page inconnue), il s'agissait surtout de constituer une relation entre la genèse du poème et l'artiste, Passeron a de son côté suggéré la possibilité d'élargir cette conception dans tous les domaines des arts. Il a souligné du même coup l'importance de développer une poïétique claire puisque son objet d'étude, soit la création artistique, est un phénomène plutôt obscur. Rappelons-le, la poïétique s'intéresse à tous les domaines concernant les conduites opératoires d'une œuvre en train de se faire. Elle s'interroge sur les facteurs dynamisants entre le créateur et les matériaux utilisés. Dans cette optique, nous tentons dans notre recherche de saisir ultimement le sens de la création à travers les quatre fonctions psychologiques inspirées de la typologie de Jung lors de l'élaboration de l'œuvre *Poesia y Flamenco*. Utilisant une méthodologie subjectiviste, j'ai choisi, pour comprendre ce phénomène, d'utiliser mon expérience personnelle telle qu'elle est vécue dans la situation concrète : l'acte de créer. Ce projet de recherche a pour objectif d'obtenir des informations systématiques prenant comme point de vue la personne qui vit cette situation, en l'occurrence le chercheur créateur, dans un *a priori* théorique de départ. J'ai entamé le processus créatif de *Poesia y Flamenco* dans un cadre précis d'observation sur le terrain, tentant de saisir l'émergence et possiblement l'apport stimulant des différentes fonctions psychologiques dans l'élaboration d'une production artistique. Cette grille théorique de départ, motivée par mes expériences passées, pourra s'enrichir des nouvelles données émergentes tout au long de l'observation participante. À cet égard, j'ai abordé l'analyse dans une perspective autopoïétique, en y joignant toutefois comme cadre de départ, les fonctions psychologiques de la pensée, du sentiment, de la sensation et de l'intuition. La méthode mixte de Miles et Huberman (1991), jointe à l'approche autopoïétique, laisse entrevoir des explications fécondes et ancrées dans un contexte précis. Pour atteindre l'objectif d'exploration de la présence des fonctions psychologiques, le protocole repose sur une méthodologie dotée d'un caractère hybride ainsi que sur l'existence en amont de supports

théoriques et sur la grille d'analyse des fonctions psychologiques de Jung ; il demeure toutefois ouvert à la démarche empirique du processus créatif.

3.2 Les avantages et les limites de la recherche

Cette recherche s'articule autour d'une analyse subjective du réel avec en arrière plan un désir de comprendre le lien qui unit l'individu à la création. Plus spécifiquement, je cherche à savoir comment les fonctions psychologiques interfèrent dans le processus créatif par la méthode de l'observation participante, où le sujet observateur devient aussi l'objet observé. Ceci possède plusieurs avantages dans le cas qui nous concerne. Par exemple, la situation d'observation est ouverte et accessible car l'observateur est aussi l'observé : je suis à la fois le chercheur et le créateur, il n'y a donc pas de problème de dissimulation. Il est important de noter que plusieurs recherches qualitatives sont confrontées à ce problème : le chercheur doit en effet prendre en considération le phénomène d'autocensure, qui est inévitable lorsque l'observateur n'est pas dissimulé. Cette autocensure du sujet se sentant observé interfère toujours avec la qualité des données recueillies de ces comportements altérés. Toutefois, pour éviter cet écueil, la dissimulation n'est pas toujours possible car elle entraînerait elle aussi une altération de la cueillette des données. Évidemment, le principal avantage réside dans la possibilité d'observer l'artiste durant le processus créatif, donc dans son contexte naturel et en situation réelle de l'acte de créer. Ceci demeure une situation où la signification potentielle que l'on peut en retirer est indéniable.

Par contre, ce type d'observation, où il y a imprégnation totale de l'individu singulier implique une limite certaine à l'étude. Le projet de recherche actuel, qui pourrait être identifié dans le champ disciplinaire des sciences sociales comme une étude de cas, permet de réaliser une recherche de type qualitatif ouvrant souvent de nouvelles portes, si ce n'est une manière plus profonde d'appréhender le réel. Cette recherche permet l'énoncé de nouvelles avenues sans pour autant permettre la vérification de ces avenues (Gauthier, 1998). Cette subjectivité, celle de mon expérience personnelle du processus créatif, représente une limite qu'il faut mettre en perspective. Étant consciente de cette limite résultant du support empirique singulier, et ayant pour but la transférabilité de l'étude, je pense qu'il serait intéressant de

confronter les résultats recueillis à ceux d'autres créateurs interprètes des arts de la scène. Par exemple, il serait intéressant d'interviewer des créateurs des champs disciplinaires suivants: danse, théâtre, musique et arts visuels. Par l'entremise d'entrevues semi-dirigées composées de questions ouvertes sur leur démarche de création, mais aussi de questions fermées sondant l'apport des fonctions psychologiques dans leur processus créatif respectif. Cette étude permettrait peut-être de révéler les différences possibles entre les disciplines artistiques, si elles existent. Par exemple, la présence plus édifiante et significative de la fonction psychologique de la sensation dans le trajet créatif des artistes en danse. Sinon, peut-être dévoiler des parcours différents toujours marqués par la présence des fonctions psychologiques mais propre à chaque individu, indépendamment du champ artistique. Il serait aussi pertinent de faire le même exercice mais auprès d'artistes multidisciplinaires puisque le présent mémoire est proposé par une artiste travaillant dans une pratique artistique multidisciplinaire.

3.3 L'observation participante

L'observation participante demeure l'outil privilégié dans le présent projet de recherche. Elle offre une observation directe de type imprégnation totale puisque tel que mentionné précédemment, le chercheur est aussi le sujet observé. J'ai noté de manière systématique¹⁵ toutes les observations relatives au geste de créer depuis sa conception, en passant par la réalisation, jusqu'à la concrétisation soit la présentation de l'œuvre achevée. La compilation des informations sur la situation observée est catégorisée selon des moments précis du processus créatif, de même qu'en fonction de lieux précis du travail de création. L'enregistrement des observations sur le terrain est regroupé sous le vocable : agenda de terrain. Il comprend des notes descriptives et des mémos. Les notes descriptives décrivent le plus fidèlement possible les observations faites durant les différents moments du processus créatif. Ces observations comprennent les actions, les démarches précises, les sensations, les pensées et les états d'âme perçus par le créateur lors du processus créatif. Parallèlement à

¹⁵ Le terme systématique fait référence à une de ses définitions dans le dictionnaire Le Petit Larousse illustré: « Qui est fait avec méthode, selon un ordre logique et cohérent ». p. 984. En l'occurrence, dans le cas qui nous concerne, les étapes où le créateur crée ont été systématiquement observées, notées et décrites.

cette prise de notes descriptives, j'ai compilé tout au long de la recherche des réflexions analytiques et intuitives qui émergeaient au fur et à mesure. Ces notes cursives analytiques sont rassemblées sous le vocable mémos. Les notes descriptives et les mémos ont ensuite été analysés en lien avec les fonctions psychologiques. J'ai, si je puis dire, passé mes observations descriptives et mes mémos à travers un tamis composé de quatre trous : la pensée, le sentiment, la sensation et l'intuition. Cette analyse de ces notes théoriques, visant ainsi la construction d'une interprétation théorique de l'objet d'étude, est présentée au chapitre IV. Ces notes théoriques sont déjà soumises à une première interprétation par la condensation des données telle que la conçoivent Miles et Huberman (1991). En effet, en proposant une grille d'analyse de départ, qui se retrouve dans une catégorisation des données proposée par la suite, on révèle ainsi une première proposition de sens.

3.3.1 Qui : le sujet observé

L'observation directe porte sur le créateur impliqué dans le processus créatif de la production originale *Poesia y Flamenco*. L'artiste réalise et construit une œuvre duo dont l'interprète principale est elle-même, accompagnée d'un guitariste flamenco renommé, Pierre Le Duc. Dans le contexte du projet de recherche, j'interroge les relations du chercheur créateur en relation avec la manifestation des fonctions psychologiques durant la construction de cette œuvre artistique multidisciplinaire. L'agenda de terrain relate ainsi les observations et les réflexions de l'artiste chercheur utilisant dans sa création plusieurs disciplines artistiques dont la danse, le théâtre, la poésie et la musique. Il présente donc l'approche singulière d'une artiste professionnelle analysant son propre rapport à l'environnement par l'exercice concret du travail de création. Ayant à son actif une trentaine d'années d'expérience et de formation dans le domaine artistique professionnel en danse et en théâtre, le sujet observé devient un matériau original et expérimenté d'exploration. Le chercheur créateur étant l'interprète principal de l'œuvre multidisciplinaire *Poesia y Flamenco*, elle est donc à la fois la chorégraphe, l'interprète et le metteur en scène. On se doit d'ajouter également que l'artiste chercheur a œuvré toute sa vie dans le monde de l'enseignement de la danse parallèlement à son travail d'interprète. Il existe donc dans ce projet de recherche un sentiment inavoué, chez la pédagogue, de découvrir des outils de création fertiles. C'est un désir peut-être méthodique

et illusoire, mais toutefois souhaitable, de démystifier les multiples discours entourant la notion d'inspiration chez l'artiste. Je présente à la fin de ce chapitre la figure 3.2 qui récapitule les différentes opérations méthodologiques afin de faciliter les recherches futures voulant pousser plus loin cette première exploration du processus créatif en pratique artistique.

3.3.2 Où et quand : lieux et moments de l'investigation

Les lieux privilégiés de l'observation sélective sont répertoriés en trois endroits principaux :

1. l'habitat : le salon, la salle à manger et la cuisine
2. le studio de danse
3. la scène

Le choix de ces trois types de lieux a été motivé par les endroits où ont pris naissance les moments privilégiés du processus créatif de l'artiste. Cette auto-observation s'est échelonnée sur une période de cinq mois, s'étalant du mois d'avril 2006 au mois d'août 2006, période englobant le processus complet de la réalisation de l'œuvre artistique *Poesia y Flamenco* : soit de sa conception à sa représentation devant un public. L'observation a en partie pris place dans le milieu naturel de l'observée, c'est-à-dire, entre autres, son habitat ; ceci explique la mention de tâches quotidiennes dans les observations. L'observation a également eu lieu à différentes heures de la journée établie en fonction des moments de travail de création de l'artiste observée.

3.3.2.1 L'habitat

- le salon et la salle à manger

J'ai choisi de m'observer sur les lieux mêmes du travail de création, soit, dans un premier temps, devant mon ordinateur. En effet, une grande partie de la conception de l'œuvre se manifeste lors de ces sessions intensives de brassage d'idées matinales. Celles-ci sont entrecoupées d'arrêts principalement consacrés à réchauffer mon café, carburateur de mon

énergie créative. Mon ordinateur est situé dans mon salon, tout près d'une fenestration m'offrant un regard salubre sur l'extérieur. La salle à manger figure également comme lieu transitoire durant ma période de conception. Là, je cogite dans un élan contemplatif les idées accumulées auparavant, et je visualise le corps interprète dans l'espace suivant l'imagerie mentale évoquée. Ce lieu devient un peu comme l'incubateur tout en me ramenant lentement à la réalité quotidienne, car je sais que sur cette table de salle à manger trône mon agenda, le superviseur de la maison! Celui vers lequel je retourne presque inmanquablement après une session de travail...

- la cuisine

La cuisine est le lieu privilégié de la conception scénique, le lieu où j'écoute de la musique, où je chorégraphie et où je théâtralise les idées conçues. Un plancher de tuiles permettant une bonne sonorité pour le flamenco : c'est surtout à cause de cette caractéristique que cette pièce devient l'hôte de mes ébauches chorégraphiques. De plus, un petit système de son me comble tout à fait par sa proximité, sa qualité sonore et sa facilité opératoire. La plupart du temps, les manifestations sont entrecoupées de tâches ménagères diverses allant de la popote à la vaisselle. Ainsi, le travail concret de création se parsème-t-il fréquemment de réalités quotidiennes. L'espace de la cuisine est nettement plus réduit que celui du studio de danse où se poursuit la création durant les répétitions. Cet aspect ne nuit pas réellement puisque l'œuvre dans sa finalité utilise deux interprètes : le guitariste, qui utilise un espace très restreint, et moi-même.

3.3.2.2 Le studio de danse

Le travail de création concret est ponctué de conversations générales et spécifiques sur des embûches rencontrées durant la répétition. Je ne prends jamais de pauses formelles autrement qu'occasionnellement. Le studio de danse, spécifions-le ici, désigne en réalité le studio de danse de Julie Fontaine ainsi que les multiples studios de danse des locaux du département de danse de l'UQAM. On utilise rarement le même studio à chaque répétition. En dehors du studio de danse de Julie Fontaine, utilisé à la première répétition, trois studios de danse ont été principalement visités lors de la réalisation de l'œuvre. Ainsi, avons-nous dû

opérer un nouvel apprivoisement spatial à chaque rencontre, une réorientation dans l'espace qui doit se faire dans les premiers instants de la répétition. En général, ce sont de très grands espaces, sans miroirs, qui sont à l'occasion conjointement et simultanément utilisés par d'autres artistes. Toutes les répétitions en studio ont lieu en présence de l'artiste performeur (le chercheur créateur) et du guitariste, qui participe également à ce stade à la réalisation de l'œuvre. En général, chaque séance dure de deux heures et demie à trois heures. Une quinzaine de rencontres en studio ont été répertoriées.

3.3.2.3 La scène

Lors de cette étude de cas, j'ai choisi d'intégrer dans le processus créatif le moment où l'œuvre entre en relation avec l'autre, soit le spectateur. En effet, le processus créatif semble se poursuivre même durant la prestation de l'interprète, particulièrement si celui-ci est également le créateur. La scène s'illustre, dans le cas présent, par une grande scène en plein air composée d'un vaste auditoire (environ 250 personnes). L'œuvre a été présentée gratuitement, le 6 août 2006, à 20 heures, au Centre de la Nature de Laval, dans le cadre du Festival des Arts de la ville de Laval.

Outre ces lieux de cueillette de données sélectives, une prise de notes descriptives informelles a également été effectuée dans différents lieux, survenant inopinément à tout moment de la journée. En effet, plusieurs observations peuvent être relevées, par exemple au cours de la nuit, dans le lit où l'artiste créateur se réveille avec des images, des pensées ou des sons directement liés au projet de création spécifique. Ce peut être un air de musique qui revient inlassablement, une idée nouvelle éclatée qui résout un nœud ou un blocage rencontré dans le processus créatif. En dehors de ce lieu précis du lit dans la chambre, la nuit, d'autres endroits, d'autres moments tout autant hétéroclites les uns que les autres ont été répertoriés, où l'artiste chercheur poursuit son processus créatif : à l'extérieur, en voiture, dans le bain, etc.

3.3.3 Comment : la procédure de cueillette des données

Comme mentionné antérieurement, la méthode de collecte de données est l'observation participante de type imprégnation totale, une auto-observation, puisque le chercheur est aussi le créateur. Chaque séance de création s'est terminée par la rédaction des observations du créateur, qui ont été directement transcrites sur ordinateur. Dans le cas des observations prises lors de l'étape de conception, la transcription était quasi simultanée. Dans le cas de la transcription issue des observations lors de l'étape de réalisation, un délai a toutefois eu lieu, expliqué par la séparation physique du créateur, alors sur le lieu du travail créatif, d'avec son ordinateur, délai d'approximativement une heure. L'enregistrement des observations sur le terrain rapporte le plus fidèlement possible toutes les actions, réflexions, sensations, opinions, réactions vécues pendant les moments observés. La mémoire et les biais de la perception sont cependant inévitables. Ces comptes rendus font également mention de la date, de l'heure, du lieu et des acteurs présents, s'il y a lieu.

3.4 L'agenda de terrain : les notes descriptives et les mémos

En ce qui a trait à la manière de répertorier les observations faites sur le terrain de la création, je me suis inspirée des auteurs Laperrière et Deslauriers («cités par» Gauthier, 1998). J'ai toutefois procédé à des aménagements pour satisfaire aux besoins de la recherche (Gauthier). L'agenda de terrain du chercheur est composé de notes descriptives et de mémos. Les notes prises par le chercheur, à même les observations du créateur en situation de création, sont regroupées, tel que mentionné précédemment, sous le vocable de notes descriptives. Celles-ci sont explicitées dans la section suivante. Les mémos représentent les réflexions analytiques du chercheur en relation avec les observations prises sur le terrain. Prises à tout moment, elles ont été directement transcrites sur ordinateur ou écrites sur de feuilles de papier dans l'éventualité où l'ordinateur n'était pas à proximité.

Le chercheur n'a pas ressenti le besoin de regrouper des notes méthodologiques qui représentent souvent les ajustements du chercheur en situation d'observation. Ces

ajustements se révèlent souvent nécessaires lorsque le chercheur doit composer et réajuster sa position d'observateur en relation avec les différentes dynamiques du (des) groupe(s) observé(s). Dans le cas du présent projet de recherche, l'observateur et l'observé sont une seule et même personne, donc pas d'interactions opposant le comportement de deux individus différents. Mentionnons cependant à propos des notes méthodologiques que le chercheur est demeuré conscient, dans sa méthodologie, des pertes de données et des choix arbitraires inhérents à la situation spécifique d'une recherche où l'on s'auto-observe. Par exemple, il est clair que le praticien-chercheur représente l'un des meilleurs verbalisateurs de son expérience créatrice ; toutefois, ses réflexions gravitent inévitablement autour de ses visions philosophique, sociale et psychologique, dont il peut difficilement faire abstraction.

3.4.1 La découpe des notes descriptives

Elle représente l'ensemble des notes descriptives prises durant l'investigation. Rassemblant globalement les réflexions, les actions et les états d'âme durant les moments de création, elle comporte cinq catégories de notes descriptives, chacune se rapportant à des moments précis des étapes de la création de *Poesia y Flamenco*. Par leurs caractères descriptif et exhaustif, ces notes mettent en lumière les éléments présents lors de ma démarche de création. Ces catégories se sont imposées à moi par la conjonction de deux facteurs réunis. Le premier, issu de mon expérience personnelle en création, me suggérerait cette découpe du processus créatif car j'ai expérimenté celle-ci suffisamment de fois, bien que je ne l'aie pas conceptualisée comme telle. Ce n'est qu'après avoir pris connaissance de la théorie de Wallas (1926), que j'ai pu établir cette catégorisation. En établissant une certaine analogie avec la classification de Wallas sur les différentes étapes du processus créatif dans une démarche scientifique, soit la conception, l'incubation, l'illumination et la vérification, j'ai transposé ces étapes dans la création artistique, ce qui donne ainsi la figure suivante.

Processus créatif de Wallas		Mon processus créatif
Préparation	=	Conception
Incubation	=	Conception/réalisation
Illumination	=	Réalisation
Vérification	=	Représentation

Figure 3.1 Adaptation du processus créatif de Wallas à mon processus créatif

Reprenant les définitions données au chapitre I, la préparation, telle qu'exprimée dans la théorie de Wallas, fait référence à l'étape première du processus créatif, où l'individu positionne le problème et accumule le plus d'informations possible sur le problème à résoudre. Cela correspond à une étape de débroussaillage qui peut être assimilée à l'étape de conception d'une œuvre artistique où l'artiste se questionne sur ce qu'il veut dire et ce, en rassemblant les différentes alternatives possibles, en déchiffrant les matériaux en jeu, en faisant un pont sur ce qu'il a déjà réalisé, sur ses connaissances passées et en laissant libre cours à ses nouveaux élans. Il met alors en contact sa recherche artistique personnelle avec la problématique d'une nouvelle œuvre à créer. La deuxième étape du processus créatif de Wallas vise une période de gestation des solutions possibles, caractérisée par une foule d'associations d'idées conscientes et inconscientes : c'est la période d'incubation. Transposée dans le cheminement de ma création artistique, cette étape pourrait être associée à l'étape de conception/réalisation pendant laquelle je procède à une mise en pratique des différentes avenues pouvant être explorées. La période d'incubation est principalement marquée par des moments de mise à l'essai d'un point de vue physique et mental, moments qui mèneront éventuellement à un début de concrétisation de l'œuvre. Quant à l'illumination, la troisième étape de Wallas, elle s'accomplit par la découverte de la solution, on résout, on passe à l'action en quelque sorte. Cette étape peut correspondre à l'étape de réalisation en tant que telle de l'œuvre artistique. On s'active à la construction concrète de l'œuvre, on travaille directement avec les matériaux en présence. On garde les pistes riches qui permettent la réalisation de l'œuvre tout en rejetant les propositions stériles. Puis, finalement, survient la quatrième étape, celle de la vérification, où l'on valide et applique les solutions trouvées. Utilisant une métaphore avec le geste créatif, on peut dire que c'est l'étape de représentation

où l'on valide auprès du spectateur l'œuvre finalisée qui, soit dit en passant, va probablement s'altérer au contact de l'autre.

Une fois cette transposition opérée, je réalisai qu'il manquait une autre catégorie pour compléter le processus global d'une œuvre artistique, celle faisant état des entre-deux de la création qui permettrait de regrouper les données étayant les observations du geste créatif à des moments plus informels. Cette catégorie peut aussi s'assimiler à l'étape de l'incubation et de l'illumination de Wallas. Cependant, dans le processus créatif d'une œuvre artistique, cette étape de découvertes de solutions peut arriver lors des répétitions soit à l'étape de réalisation, soit à des moments autres, hors des répétitions formelles. Effectivement, l'élan créatif ne s'exprime pas toujours au moment dicté ; il peut se manifester inopinément. Cette catégorie devenait alors une cinquième catégorie nommée la catégorie des entre-deux de la création. . Regroupant les réflexions et solutions survenant aléatoirement lorsque l'esprit n'est pas dirigé vers le travail de création ; cependant, celui-ci poursuit, malgré tout, une certaine forme d'activité cérébrale artistique inconsciente. Ces périodes d'entre-deux permettent au corps et à l'esprit de s'immerger librement par une évacuation du travail conscient de création observé lors des séances plus encadrées. On pourrait ici établir un parallèle entre ces périodes et la notion d'incubation de l'œuvre selon la théorie de Wallas. Il a été formulé, mais non prouvé, que l'étape de préparation et de vérification serait un procédé de traitement rationnel tandis que l'incubation et l'illumination opéreraient selon un mode plus inconscient. Ce qu'il est important de retenir, comme je l'ai souligné plus haut, c'est que les étapes telles que décrites par Wallas ne sont pas nécessairement successives dans le temps en ce qui concerne la création artistique de *Poesia y Flamenco*. Les idées ne sont pas toutes arrivées au début, et les périodes d'incubation ne se situent pas toujours systématiquement entre la conception et l'illumination. À l'instar des mémos, les notes descriptives de cette catégorie sont des observations se manifestant de manière imprévue et ce, à toutes les étapes du processus. Elles sont similaires aux mémos, mais ne comportent pas la dimension analytique spécifique à la théorisation de l'étude en cours. Elles s'imposent à l'esprit du créateur aux prises avec son œuvre et répondent directement aux différents aléas de la création.

Une autre observation s'est également imposée, contrairement aux étapes successives du processus créatif de Wallas, et bien qu'elles se rapportent à des moments précis des étapes de

la création, les notes descriptives ne suivent pas toujours un ordre chronologique dans le temps : elles s'inscrivent plutôt dans un chevauchement temporel qui épouse la dynamique du processus créatif. Ainsi, on ne peut parler d'une réelle succession chronologique en termes d'étapes du processus créatif. À titre d'exemple, les notes descriptives marquant l'étape de la conception sont, évidemment, surtout présentes au début du processus créatif ; elles survolent toutefois une période assez large, ce qui montre la présence de la conception à différents moments tout au long du processus créatif.

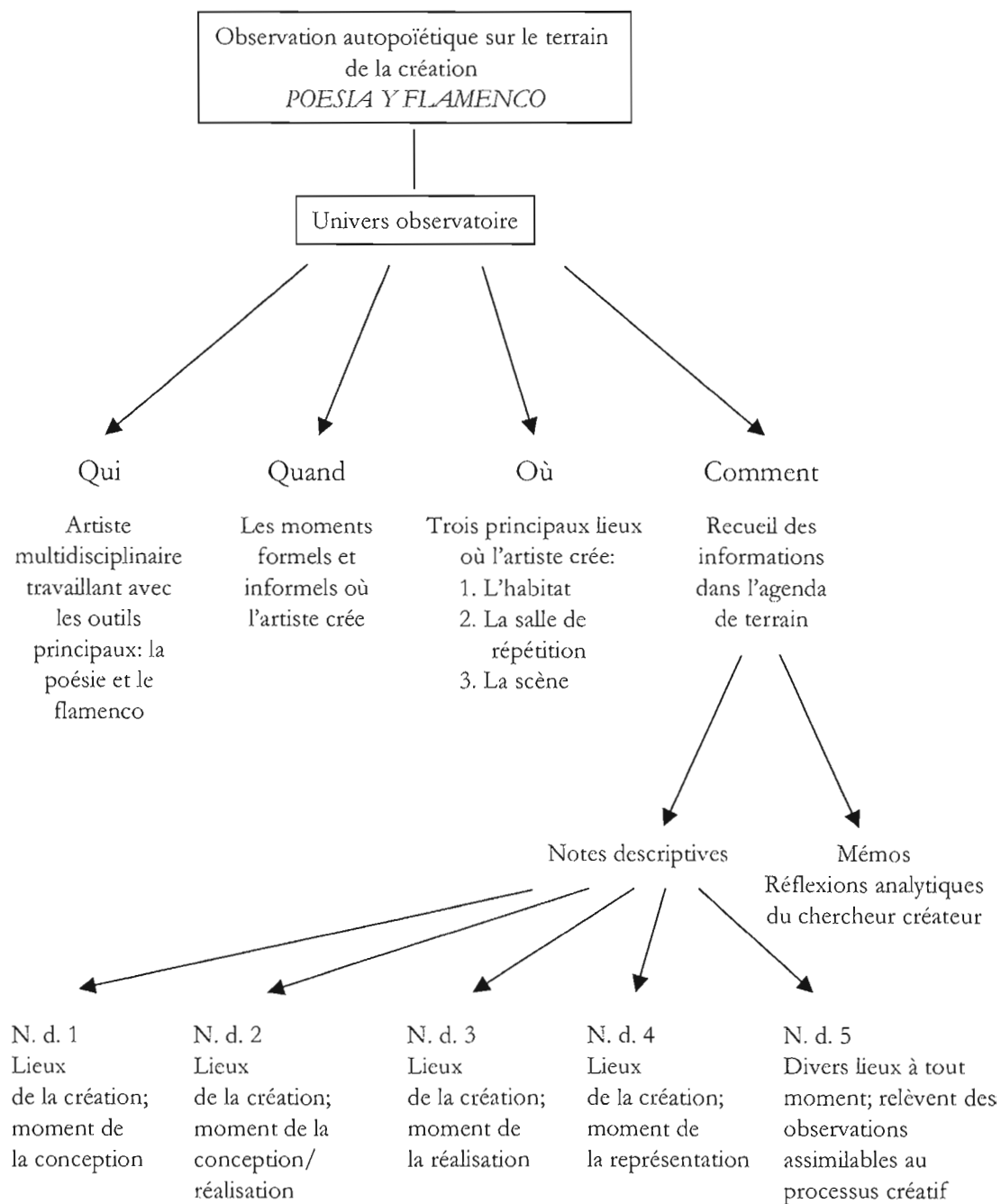
Les notes descriptives présentent donc la découpe suivante ; les notes descriptives 1 durant l'étape de la conception, les notes descriptives 2 durant l'étape de la conception/réalisation, les notes descriptives 3 durant l'étape de la réalisation, les notes descriptives 4 durant l'étape de la représentation et les notes descriptives 5 durant les entretiens de la création. L'annexe A présente une description détaillée et des exemples pour chacune des catégories de notes descriptives faisant référence aux étapes du processus créatif de l'œuvre *Poesia y Flamenco*.

3.4.2 Les mémos

Ces notes réflexives spontanées et théoriques, à l'instar des notes descriptives 5, se sont accumulées et ont surgi inopinément tout au long du processus créatif. Elles ont cependant un caractère et un objectif bien différents : en lien avec des réflexions du créateur, elles se situent dans la pensée du chercheur qui cherche à comprendre. Elles sont porteuses d'un désir de dégager une signification des données descriptives prises sur le terrain. Elles pouvaient également soit s'inscrire immédiatement en relation avec une note descriptive par l'évocation théorique qu'elles semblaient contenir, ou alors surgir aléatoirement, et cela sans lien direct avec le cadre précis d'analyse. Je les notais malgré cela, car elles pouvaient néanmoins s'affilier plus tard dans la démarche de recherche et méritaient d'être répertoriées. Elles ont décliné plusieurs avenues fertiles de suppositions intéressantes en lien avec la création en général.

L'annexe B présente des exemples de mémos.

Tel que mentionné plus haut, les notes descriptives et les mémos ont servi à l'élaboration de notes théoriques par le biais de la grille d'analyse des fonctions psychologiques. Le rapport de cette étape se retrouve dans le prochain chapitre, qui est consacré aux résultats de la recherche.



N. d.: Notes descriptives

Figure 3.2 : Les opérations méthodologiques de la création *Poesia y Flamenco*

3.5 La démarche de l'analyse de contenu

À l'étape de la compilation des résultats, j'ai choisi d'intégrer la démarche d'analyse de contenu dans le traitement des données. Ce type d'analyse (Berelson et Lazarsfeld, 1948) est une méthode de traitement de données assez répandue actuellement en sciences sociales, en psychologie et en sciences de l'éducation. Elle consiste en un examen systématique des documents, pendant lequel le chercheur procède, lors de la lecture, à des catégorisations à partir desquelles il essaiera, par la suite, de dégager un sens. Cette opération de catégorisation était, bien entendu, prédéterminée par la grille d'analyse des quatre fonctions psychologiques. J'ai ainsi entrepris l'examen minutieux de toutes les informations recueillies sur le terrain de la création *Poesia y Flamenco* par une lecture de l'agenda de terrain. Puis, en relation avec le phénomène étudié, une épuration des données a été effectuée par la mise en place d'une catégorisation relative aux quatre fonctions psychologiques étudiées. Toutefois, comme il est possible dans ce type d'analyse d'examiner le matériel d'après son contenu manifeste ou latent, j'ai dû me positionner à cet égard. Devais-je davantage porter mon attention sur les révélations explicites de l'agenda de terrain ou plutôt chercher à interpréter ce qui était présent dans le sous-texte et dans les éléments symboliques cachés ? Finalement, j'ai opté pour une analyse de contenu manifeste afin d'éviter le plus possible les pièges de la subjectivité. La récurrence des mots et des idées significatives pour le thème de l'étude ont été mes points de repère. Un travail de codification ou de réduction des données en relation avec la «lunette» d'analyse et ses concepts-clés, pensée, sentiment, sensation et intuition, a constitué la stratégie d'analyse ayant permis d'ancrer mes résultats dans le cadre précis de ma recherche. Par ailleurs, il est important de préciser que si je me préoccupais du contenu manifeste du matériel analysé, les unités d'analyse des quatre fonctions psychologiques ouvraient également la porte à une multitude de termes synonymes présents dans l'agenda de terrain. Ainsi, les mots réfléchir, penser, cerveau, tête, ordonner, structurer, raison, cogito, etc., devenaient des éléments significatifs sous la loupe d'analyse de la fonction psychologique de la pensée. De même, émotion, pleurer, rire, toucher, émue, émouvoir, ressentir devenaient des éléments significatifs sous la loupe d'analyse de la fonction psychologique du sentiment.

Il est important de souligner que je n'ai pas procédé à une analyse quantitative des données qualitatives. Par exemple, je n'ai essayé ni de mesurer ni de calculer le nombre de fois que le mot pensée était répété dans le texte. En résumé, j'ai choisi de traiter mes données par une analyse de contenu qualitative manifeste. Priorisant la manière artisanale plutôt que l'utilisation d'un logiciel d'analyse, j'ai cherché la présence ou l'absence des fonctions psychologiques lors des moments privilégiés de la création *Poesia y Flamenco* par le repérage des segments du discours qui s'apparentaient à la problématique. Terminons avec une dernière précision ; la méthode utilisée pour analyser mes données est aussi en lien avec la méthode mixte préconisée par Miles et Huberman (1991) où, contrairement à la théorisation ancrée (Glaser et Strauss, 1967) qui produit un savoir à partir de l'émergence même du sens des données, la méthode mixte utilise en amont un *a priori* théorique précis d'analyse, dans le cas présent, celui des quatre fonctions psychologiques. Pour ma part, en tant que chercheur praticien, les années d'expériences passées m'ont conduite à certaines formulations inductives initialisant le projet de recherche actuel. Ces formulations interrogent le chercheur et le poussent à approfondir une voie bien précise. Ce profil de chercheur semble d'ailleurs convenir à mes interrogations artistiques actuelles. À l'instar de bien des chercheurs (Fortin, Gosselin, Laurier et Lancri, 2006) préoccupés par le type de recherches entreprises par des individus engagés dans une pratique artistique, j'ai moi aussi tenté d'identifier à travers ma pratique artistique une théorisation possible de mon processus créatif. Comment concilier réalisation et discours, théorie et pratique, monde sensible et monde rationnel ? C'est l'un des grands défis de la recherche en pratique artistique dans le cadre universitaire. Confrontée à cette difficulté dès mon entrée à la maîtrise, comment théoriser sur l'œuvre à venir ? (Lancri, 2001) Je n'ai pu faire autrement que, comme le mentionne Laurier, dans l'ouvrage *La recherche création/pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, retourner à « ce qu'il y a là, dans les années de pratique artistique antérieures... C'est là, dans ce retour sur la pratique artistique antérieure, que souvent la problématique prend ancrage. » (« cité dans » Gosselin et Le Coguiec, 2006, p.83) C'est exactement ce que j'ai fait sans le savoir consciemment.

Avant de passer au chapitre de l'analyse des résultats, je tiens à mentionner un dernier point important qui est notamment exposé par Miles et Huberman. Il s'agit de la possibilité, malgré le cadre d'analyse prédéterminé, de laisser aussi les données parler d'elles-mêmes. Le

chercheur peut ainsi reconnaître des éléments significatifs émergents au-delà des catégories présentes. Ainsi, le travail de répartition et de cloisonnement des données dans des moments précis m'a permis de discerner les multiples niveaux de manifestations des différentes fonctions psychologiques à des moments précis. De surcroît, les données ont d'elles-mêmes fait ressortir le caractère d'entrecroisement entre les fonctions psychologiques dans un mouvement circulaire tout au long du processus créatif. Nous reviendrons sur ce point au chapitre suivant. Voyons maintenant en détail les tendances générales dégagées.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

« La curiosité intellectuelle, vouloir comprendre dérive d'un besoin aussi fondamental que la faim ou la sexualité : l'énergie exploratrice. »

Koestler (1964, p.72)

Les résultats seront présentés par la prégnance de chacune des fonctions psychologiques se manifestant à travers les moments précis de la création en construction: la conception, la conception/réalisation la réalisation et la représentation. En effet, l'analyse à travers la loupe des fonctions psychologiques de la pensée, du sentiment, de la sensation et de l'intuition, a permis de dresser une relation entre les moments de la création et la prédominance d'une fonction psychologique. Voici les tendances générales dégagées à l'intérieur des catégories des fonctions psychologiques assimilées à des étapes précises de la création.

4.1 Le processus créatif et le corps pensant : le rôle de la pensée

« L'acte créateur n'est pas un acte de création au sens de l'Ancien Testament. Il ne crée pas quelque chose à partir de rien, il découvre, mélange, combine, synthétise des faits, des idées, des facultés, des techniques, qui existaient déjà. Le tout inventé sera d'autant plus étonnant que les parties sont plus familières. »

Arthur Koestler (1964, p.103)

Pour la création de *Poesia y Flamenco*, la fonction psychologique de la pensée s'est visiblement imposée dans ma démarche créatrice, et de manière dominante durant l'étape de la conception. Tout d'abord, les prémices de départ du projet occupent une dimension intellectuelle importante.

Mon processus créatif semble se déclencher à son point de départ par la présence d'une idée. De même que par une réflexion sur ce que j'ai envie de dire. Je n'ai pas utilisé une image ou un mouvement comme élément déclencheur. J'ai plutôt spontanément réfléchi (sic) à ce que j'avais envie de dire et ensuite à comment l'exprimer. (Note mémo, 8 mai 2006.)

J'ai approché les chemins de la création par une intrusion dans le monde du *cogito*. Là où plusieurs créateurs du corpus chorégraphique contemporain privilégient le monde des sens et de l'expérience, j'ai spontanément dirigé mon éveil créatif par le travail actif des méninges !¹⁶ L'idée avant tout, le désir de dire quelque chose, la préoccupation d'établir des croisements significatifs entre ce que j'ai envie d'exprimer et la façon de l'exprimer dans la conception de l'œuvre est considérée pour ma part comme essentiel. Mon intérêt artistique ne se satisfait pas d'une recherche de l'expressivité du corps par le travail des sensations. Pour moi, le senti kinesthésique est une condition nécessaire qui ne peut toutefois me combler et être au cœur de ma création chorégraphique. Malgré l'admiration que je ressens vis-à-vis de la grande originalité et de la créativité de certains chorégraphes axant principalement leur recherche sur le matériau du corps, personnellement je ne puise pas d'inspiration de celui-ci, alors que l'inspiration constitue le véhicule premier d'un travail artistique. Au point de départ, je privilégie plutôt un voyage cérébral où les mots et leur signification irriguent mon corps et mon cœur.

Métaphoriquement, je pourrais dépeindre la participation de mon travail cérébral dans l'acte de créer, à l'image de l'*inlandsis*, cette immense terre sans horizon recouverte de glace millénaire accumulée, parsemée de *sastrugis*, ces « épuisantes sculptures » formées de vagues de neige durcies qui permettent de diversifier le paysage mais sur lesquelles on bute avec effort (Voyer, 2005, p.117). Lorsque je suis tombée par hasard sur une photo du

¹⁶ J'emploie ce terme dans l'utilisation familière du mot qu'on en fait pour parler de l'esprit ou du cerveau.

magnifique ouvrage de Bernard Voyer, *Aniu*, je ne pus m'empêcher d'y voir ce parallèle. Pour moi, l'accumulation d'informations, d'images et de perceptions que recèle notre matière cérébrale devient la source inépuisable du flot créateur. Même si ces plis du cerveau ne se dévoilent pas sans efforts, ils disposent manifestement d'un élan créateur pour moi. Cette note mémo, prise le 8 mai 2006, témoigne de cette activation intellectuelle.

Il me semble que durant la période de conception comme si l'étape de travail intensif du cerveau était si immense qu'elle transpose mon corps comme un gros cerveau stimulé !

La construction de l'œuvre s'alimente à même les révélations du corps pensant, que ce soit par l'opération de la pensée logique, par la capacité de faire des liens, ou encore dans l'exemple second, par la pensée latérale de Bono (1972), où l'individu laisse la pensée circuler librement, dans une non linéarité.

Je veux aujourd'hui choisir dans un premier temps des textes saisissants, des textes qui parlent, des textes qui touchent. J'ai un but précis, celui de trouver d'autres poèmes pour servir de trame de fond à cette œuvre. Je réfléchis à quel autre poète je pourrais m'attarder. Je pense dans une logique à un poète espagnol étant donné l'affiliation avec le flamenco. (Note descriptive 2, 26 avril 2006.)

J'ouvre l'ordinateur et retrouve mon document de travail. Je constate que j'ai le noyau central. J'ai des poèmes qui se placent au centre et à la fin mais il me manque un début. Je vois quoi au début ? Je ferme les yeux et pense. Presque immédiatement, j'entends une voix hors champ en espagnol qui chuchote des mots. (Note descriptive 2, 5 mai 2006.)

Puis l'œuvre trouve son unité par une action de la pensée en lien avec la thématique. La mise en place d'une réflexion, afin de résoudre les aléas de la conception en lui donnant une structure, vient dans une surenchère réaffirmer l'importance des liens et des croisements possibles par le travail cérébral.

Ces coplas sont au cœur même de la tradition flamenca. Je pense soudainement que comme ce sont de courtes strophes, elles pourraient servir de lien entre les poèmes plus substantiels. Cette idée me plaît beaucoup et en quelque sorte pourrait venir donner une unité à l'œuvre. Étant donné que l'œuvre se base jusqu'à maintenant sur un

collage de poèmes, le fait d'unir le tout par des coplas gitanes pourraient (sic) être bien. (Note descriptive 2, 26 avril 2006.)

Je fais l'inventaire et je choisis les textes d'Aragon et de Federico Garcia Lorca qui me plaisent et qui peuvent se fondre dans une trame dramatique sans parcours linéaire. Je regarde comment un texte peut m'amener à un autre par le sens qui se dégage pour voir s'il serait envisageable de dresser le pacing du spectacle de cette façon. (Note descriptive 1, 1^{er} mai 2006.)

On a pu voir que la fonction psychologique de la pensée domine mes ébauches créatives lors de la conception. Celle-ci se poursuit d'ailleurs tout au long du travail de création, mais de façon moins prégnante qu'au début du processus. Toujours présente, la fonction psychologique de la pensée se manifeste en l'occurrence lors des périodes de chaos ou de doute qui se présentent inopinément durant la création. Ces moments d'égarements passagers sont souvent surmontés par des retraits provisoires, mais aussi par des opérations du corps pensant. Ainsi, sporadiquement, je ressens le besoin de retourner à la source originelle : l'intentionnalité thématique pour replacer ma position face à l'œuvre. En retrouvant la structure de l'œuvre par une démarche intellectuelle, je cherche à assurer la cohérence toujours fragile lors du travail. Ce travail, un peu à l'image des tâches ménagères, met de l'ordre dans l'esprit du créateur même si ce dernier n'est pas permanent.

Je retourne à mon dossier de travail qui intègre les poèmes et les idées de mise en scène sommairement établis. J'ordonne le tout dans un document de travail temporaire à présenter. J'ai besoin de faire ce travail pour clarifier les choses. Aussi, j'ai besoin de ce document pour présenter au musicien. Donc, je mets le tout au propre en sachant qu'il y aura bien des changements à venir, mais ce sera mon point de départ, mon canevas de base pour les répétitions. Je fais donc des choix temporaires pour fixer des choses et bâtir dessus. Ces choix, je les prends par la force des choses car je sens que ce travail va m'aider à éclairer et [à] clarifier ma pensée. Je me sens allégée, comme plus « groundée » maintenant que ce travail est fait. (Note descriptive 1, 3 juin 2006.)

La présence du corps pensant se révèle toujours active lors de la deuxième étape, celle de la conception/réalisation. En vous référant au chapitre III du présent document, vous pourrez constater que les notes descriptives 2 compilent des observations de l'étape conception/réalisation. Tel qu'expliqué auparavant, j'ai décidé de nommer ainsi cette étape, où deux moments sont en quelque sorte fondus, car les étapes de la création ne se coupent pas

aussi drastiquement. De même, à l'intérieur de cette étape, des moments de pure conception ont coïncidé avec des moments de liaison étroite et intime entre la conception et la réalisation opérant simultanément. Lors de cette étape, à certains moments, le corps pensant est imbriqué dans un alliage très dynamique avec les autres fonctions psychologiques dans un ordre décroissant : l'émotif, le sensitif et l'intuitif. Comme un casse-tête où les pièces sont étroitement enchevêtrées, la réalisation de l'œuvre se prête agréablement au jeu constructif de ces fonctions psychologiques entremêlées.

Je relis les textes d'Aragon. En lisant le poème Les mains d'Elsa, je fais un lien entre les mains d'Elsa, la chaleur et la tendresse qu'évoquent pour moi la main et la fluidité de la main en flamenco. J'imagine assise à l'ordinateur, mon cerveau s'emballe et part dans une vision de mains qui bougent gracieusement et de mots qui virevoltent. Une image forte. Je suis heureuse. Je me sens allumée ! (Note descriptive 2, 24 avril 2006)

À cette étape mixte, le corps pensant lègue son pouvoir suprême aux corps ressentant et sentant qui, avec congruence, prennent les guides de la création. Le corps pensant n'est plus le maître à bord, il se laisse enrichir concrètement par la dimension sensitive et émotive de l'œuvre à naître. Il lui arrive même de venir stopper le travail créatif, étouffant toute spontanéité par le désir de mémoriser et de capter l'énergie créative.

Puis je renouvelle l'expérience en essayant de répéter afin de mesurer une seconde fois l'impression ressentie. Là, je travaille rigoureusement, il y a un regard extérieur ; le mien, qui juge le travail et cherche objectivement si c'est intéressant ou non pour un spectateur. Je suis un peu moins inspirée, plus difficile, j'essaie de me souvenir quels mouvements j'ai fait[s] lors de la déclamation des vers. Je bute. Plus rien n'arrive, rien ne vient naturellement. Je trouve ça nul tout à coup. J'arrête la séance un peu frustrée. (Note descriptive 2, 2 mai 2006.)

Puis, de temps en temps, le corps pensant ressurgit dans une opération rationnelle qui rassure le créateur dans sa préoccupation communicationnelle. Cette condition *sine qua non* reliée à ma motivation profonde du geste de « créer » va se répercuter lors de la dernière étape, celle de la représentation de l'œuvre. Le souci de lisibilité de l'œuvre va alors occuper mon esprit durant l'étape de la représentation, et le corps pensant sera l'observateur privilégié de la relation entre l'œuvre et le spectateur. Cette observation sera furtive étant donné la prédominance de l'état émotif à cette étape du processus créatif, comme nous le verrons plus

loin.

Totalement engloutie par un sentiment de communication guidée principalement par mon cœur, très étrangement, il y a une petite partie de moi qui analyse le spectacle à travers les réactions des spectateurs. Je juge les moments par l'intérêt du spectateur. Je suis donc une empathie et j'essaie de déterminer s'ils aiment ou non. Autrement dit, je ne suis pas dans un plaisir corporel égoïste. Je sens qu'il doit y avoir un certain équilibre que, personnellement, je n'atteins pas durant cette représentation. Évidemment, c'est la « première » et je continue malgré moi mon processus créatif. Je mesure le « pacing » du spectacle, je jauge les chorégraphies, j'observe l'impact des mots, etc. (Note descriptive 4, 6 août 2006.)¹⁷

4.2 Le processus créatif et le corps ressentant : le rôle du sentiment

« Sans émotions, il est impossible de transformer les ténèbres en lumière et l'apathie en mouvement. »

Carl Gustav Jung (citation en ligne)

4.2.1 L'évocation émotive des mots en poésie

La fonction psychologique du sentiment s'est déjà manifestée en amont de la création *Poesia y Flamenco*. Sans vouloir m'identifier à la fragilité émotive de certains créateurs, je peux néanmoins dire que j'ai entamé la création du projet *Poesia y Flamenco* habitée en sourdine par une certaine tristesse au cœur¹⁸. Celle-ci traverse mon discours créatif et participe à sa construction.

De manière globale, consciemment ou non, mue par le désir de communiquer, qui s'avère

¹⁷ Ce parallèle avec la notion de communication et du corps pensant sera repris dans le sous-chapitre **L'acte communicatif** du présent mémoire.

¹⁸ Il faut préciser que l'artiste chercheur a entrepris le projet de création dans un état de fragilité instauré par une peine d'amour encore un peu en sourdine. Je me permets dans un souci d'honnêteté de transmettre cette information. Il faut cependant relativiser son importance dans le processus créatif qui a suivi.

être la source primordiale de mon besoin de créer, j'ai cherché à engager ma cage émotive. La fonction psychologique du sentiment dialoguait dans une certaine proximité avec celle de la pensée, et cela, assez tôt dans le processus créatif. Dès la conception, se superposant à l'état de la raison, le corps ressentant a permis, entre autres choses, de finaliser mes choix quant à la construction de l'œuvre. Le fait d'éprouver une émotion à la lecture d'un poème a suffi à instituer une action en vue de bâtir concrètement.

Je pense que la poésie me touche beaucoup. Je saisis immédiatement la possibilité de joindre la poésie au flamenco en lisant ces textes, principalement celui qui porte le nom : Les mains d'Elsa. (Note descriptive 1, 19 avril 2006.)

La contrainte voulue du guitariste sur scène et qui doit être intégré dans la mise en scène se résout par la révélation de la copla¹⁹ sur la guitare. Le choix de la guitare pour son caractère émouvant²⁰ démontre encore la relation étroite entre la pensée et l'émotion dans mon processus créatif. (Mémo, 25 avril 2006.)

L'analyse des notes descriptives révèle que la première véritable apparition de la fonction psychologique du sentiment se manifeste lors de la lecture du poème d'Aragon (1963, Le fou d'Elsa), à l'étape de la conception. Les strophes de ce poème *Les mains d'Elsa* éveillent la fibre émotive de mon être.

*Donne-moi tes mains pour l'inquiétude
Donne-moi tes mains dont j'ai tant rêvé
Dont j'ai tant rêvé dans ma solitude
Donne moi tes mains que je sois sauvé*

*Donne-moi tes mains que mon cœur s'y forme
S'y taise le monde au moins un moment
Donne-moi tes mains que mon âme y dorme
Que mon âme y dorme éternellement*

Pour moi, dans ces quatrains est inscrite une immense souffrance, de même qu'une grande

¹⁹ Tous les mots écrits en espagnol sont traduits et définis dans le lexique présenté en annexe D.

²⁰ Cette copla gitane évoquant l'aspect touchant de la guitare est venue préciser le canevas de l'œuvre. «La guitare fait pleurer les rêves, un sanglot d'âmes perdues sort de sa bouche ronde.» (Note descriptive 1, 11 mai 2005.)

tendresse, au travers desquelles se rapproche tout le drame du genre humain devant l'éphémère de la vie.

Ainsi, la construction de l'œuvre *Poesia y Flamenco* a-t-elle initialement trouvé ses assises sur le terrain fertile de la réflexion ; elle s'est également rapidement éclairée par le sentier houleux de l'émotion. La puissance évocatrice des textes amoureux a évidemment favorablement stimulé mon élan créateur. De manière plus prégnante, le sentiment a joué un rôle catalyseur durant l'étape 2, soit celle de la conception/réalisation. Le corps ressentant a provoqué des élans créateurs concrets en termes de passage à l'acte.

J'aime ce poème, j'aime les mots de ce poème. J'aime les images de ce poème. Je me lève et va (sic) à la cuisine avec le texte imprimé en main ... (Note descriptive 2, 26 avril 2006.)

Je vais dans la cuisine pour réécouter le disque sur lequel il y a ces paroles. (...) du même coup, des idées de mise en scène commencent à jaillir, j'avance sur scène pendant qu'on entend cette voix où je suis déjà sur scène de dos et on entend cette voix. (Note descriptive 2, 5 mai 2006.)

Puis, ces passages issus des notes descriptives 2 se référant au poème *La femme infidèle* de Lorca qui décrit les premiers ébats amoureux et sa conquête se résumant par une image chevaleresque de l'amour et la liberté :

*Cette nuit-là, j'ai parcouru le meilleur de tous les chemins
Sur une pouliche de nacre, sans étrier ni bride en main.*

Puis cette douce *copla* de Federico Garcia Lorca lue à l'étape de la conception mais qui se fixera de manière plus concrète à l'étape de la conception/réalisation en devenant le leitmotiv de ma création :

*Ma guitare, tu as une bouche pour parler
Mais il te manque des yeux
Pour m'aider à pleurer.*

Et pour terminer, ce petit clin d'œil à un poète québécois tant chéri, Gilles Vigneault :

*Pendant que les grands vents dessinent des ailes
Au coin secret de l'air
Pendant qu'un soleil blanc aux sables des déserts
Dessinent des margelles
Moi, moi, je t'aime.*

Ces exemples expriment bien à quel point l'évocation émotive issue de la plume de ces poètes a déterminé mon élan créateur vers l'œuvre *Poesia y Flamenco*.

4.2.2 La musique et ses affects : la guitare du flamenco

Parmi les célèbres citations de Voltaire, il y a celle-ci qui nous dit : « L'oreille est le chemin du cœur. (citation en ligne) » Nietzsche proclame également : « Sans la musique, la vie serait une erreur. » (« cité par » Comté Sponville, 1999, p.50) Le philosophe Deleuze (« cité par » Boutang, 1988), quant à lui, décrit la peinture et la considère comme relevant du domaine des percepts ; il souligne aussi le caractère affectif de la musique, venant du domaine des affects. J'éprouve et ressens cet attachement par ce lien affectif ressenti pour la musique. Dans ce contexte, le questionnement relevé dans le mémo du 15 juin 2006, « *Existe-t-il des corps plus émotifs que sensibles ?* », fait référence à la note descriptive du même jour : « *Le cheminement corporel proposant un vocabulaire chorégraphié semble être facilité dans mon cas par cette attention auditive qui est pour moi près des émotions* ». Ce questionnement concrétise cette affinité entre mon expressivité créative et la présence de la musique. Indéniablement, la fonction psychologique du sentiment est particulièrement innervée par l'évocation musicale de la guitare flamenca.

*Puis, je pense à la guitare. La guitare qui est l'élément révélateur de l'âme du flamenco dans la présente création. Je repense à la guitare et à sa résonance émotive et corporelle chez moi. La guitare me parle. Je retourne voir les coplas gitanes que j'ai répertoriées car cette évocation de la guitare me ramène à un souvenir vague mais certain. Voilà je le trouve, ce souvenir, c'est cette copla que j'aime beaucoup : **La guitare fait pleurer les rêves, un sanglot d'âmes perdues sort de sa bouche ronde.***

Voilà, c'est la guitare qui nous parle et [qui] nous raconte à nous, l'homme et la femme, ce qu'elle veut bien nous livrer. (Note descriptive 1, 11 mai 2006.)

Le corps ressentant instigué par l'affect musical a manifestement interagi avec le corps pensant au stade embryonnaire de la conception, et il s'est perpétué tout au long du processus créatif, soit pendant la création chorégraphique, les répétitions et la représentation.

Puis à la troisième étape, celle de la réalisation, le dialogue entre l'émotion et la raison s'est répercuté dans une interaction impliquant cette fois-ci la dimension sensible du corps dansant.

Ensuite, j'écoute l'Alegria qui, contrairement à celles que j'ai choisies comme exemple pour Pierre, ne me dit rien. Je n'accroche pas à l'Alegria que Pierre me suggère. (...) Mais pour le moment, cette Alegria ne m'inspire pas et j'ai beaucoup de difficultés à danser car elle ne fait ressortir aucune émotion chez moi. (Note descriptive 3, 20 juin 2006.)

Un dialogue intense se gorge de l'émotion ressentie lors de la scansion du texte et sa répercussion sur le senti du corps de l'artiste.

*Je retourne au travail en incorporant le texte d'Aragon. Je me sens comme pressée dans mon débit contrairement à la siguriya, je déclame le poème Les mains d'Elsa avec une certaine agressivité verbale. Il y a comme une colère qui m'habite, un empressement, une demande expresse dans le premier vers ; **Donne-moi tes mains pour l'inquiétude** qui devient rythmiquement : **Donne... Donne... Donne... Donne-moi... Donne-moi tes mains... Donne-moi tes mains pour l'inquiétude.** Je travaille consciemment dans un rythme qui entre dans la structure mélodieuse de la musique. (Note descriptive 3, 3 juillet 2006.)*

4.3 Le processus créatif et le corps sentant : le rôle de la sensation

« Ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé... »

(Barthes, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, page inconnue)

Avant d'aborder cette section, j'estime important de préciser davantage quelques spécificités concernant la fonction psychologique de la sensation. Premièrement, je veux approfondir cette notion par une définition plus physiologique, et en la contextualisant dans le cadre de recherche actuel : celui d'une artiste qui danse. La sensation se dessine en trois catégories : l'extéroception, la proprioception et l'intéroception. Selon cette classification, l'extéroception comprend les cinq sens en tant que systèmes sensoriels extérieurs. On pourrait dire que c'est davantage cette définition qui est brossée par Jung. L'intéroception, quant à elle, s'occupe de la perception sensorielle des viscères. Elle sera, bien entendu, peu considérée dans le présent mémoire. Finalement, la proprioception concerne le système sensoriel intérieur, qui comprend les muscles, le mouvement, l'équilibre, etc. C'est cette dimension de la sensation qui ne peut être négligée dans l'étude actuelle. Il ressort que la proprioception joue un rôle important dans le contexte d'une production artistique où la danse est au premier plan. De plus, ce qui travaille en synergie avec la proprioception dans le cas de cette étude est la correspondance directe avec l'organe auditif de l'extéroception. Comme nous le verrons plus loin, l'ouïe conditionne la création *Poesia y Flamenco*. En résumé, la fonction psychologique de la sensation surplombe les deux dimensions de la proprioception et de l'extéroception.

Ainsi, le corps sentant accuse-t-il une présence active durant l'étape de la réalisation représentée par les actions concrètes de la production artistique. Les improvisations corporelles en vue de créer la composition chorégraphique d'un côté, et les déplacements théâtraux dans l'espace induits par une forte inscription auditive d'un autre côté, sont menés par un corps tout à coup plus présent et directif. Trois facteurs principaux sont venus appuyer, avec force, l'engagement du corps lors de la réalisation de la création *Poesia y Flamenco* : d'abord, par la rythmique du flamenco, ensuite lors de la composition chorégraphique comme telle, puis finalement pendant l'apprentissage des répétitions en interaction avec le musicien.

4.3.1 La rythmique du flamenco

Au-delà de l'écho émotif de la musique dans ma corporéité, il y a aussi l'engagement de mon corps en relation avec la pulsion rythmique de la musique. Cette pulsation rythmique se

retrouve de manière colossale²¹ dans les différents *compas* du flamenco. L'emphase mise sur le contenu émotif évoqué par la musique est alors doublé d'une structure rythmique souterraine qui interpelle cette fois-ci ma perception sensorielle. Il s'agit d'une espèce de corporéité absorbante à l'image d'une éponge extrêmement sensible à l'environnement musical. Si nous pouvions parler d'une certaine appartenance esthétique, mon corps dans l'acte créatif serait porteur d'une expressivité musicale avant tout.

Je travaille également à comprendre le rythme particulier de la Solea que j'aime beaucoup pour la dimension intense de son compas pesant. Je trouve ce genre musical très attirant et en même temps très difficile à maîtriser. Je le réécoute et réécoute sans arrêt. Je danse et essaie de marquer le rythme en épousant le compas tout comme j'essaie aussi d'apposer un autre rythme qui pourrait étoffer et ajouter en parallèle à la structure existante. Un peu comme dans la polyrythmie africaine. Je travaille fort, j'essaie, tout en produisant une percussion corporelle, d'écouter à la fois globalement et pointilleusement. Prêter oreille à la mélodie dans son ensemble tout en repérant les accents spécifiques pour y mettre mon intervention sonore. Je suis très stimulée et tendue. (Note descriptive 3, 21 mai 2006.)

Il s'agit d'une double prégnance proprioceptive et extéroceptive constituée d'un côté, par la rythmique du flamenco qui s'impose de manière puissante dans mon corps, et de l'autre par le travail rythmique de mon propre corps travaillant à la manière d'un musicien qui joue et devient un instrument de percussion à part entière.

J'arrête un peu, enlève mes souliers de flamenco et travaille avec mes sabots qui me donnent une autre prise avec le plancher. J'aime changer de souliers car j'écoute les différents sons de chacun de mes souliers et ça me fait chercher et bouger différemment. J'ai remarqué ça par hasard et maintenant systématiquement je change de souliers lorsque je travaille. (Note descriptive 3, 15 juillet 2006.)

La démarche chorégraphique s'est développée en premier lieu par un travail initial de retranscription auditive qui passe par le corps, épousant librement les accents des différents compas sur lesquels je chorégraphie.

²¹ Le qualificatif puissant pour décrire le rythme présent dans le flamenco se justifie aisément par l'importance qui prévaut dans le compas en flamenco. En effet, le compas doit être respecté et être souligné par les palmas, la guitare ou la rythmique des pas du danseur. A cela s'ajoute la complexité singulière du compas qui fait qu'une fois appropriée, il s'imprime en nous dans une corporéité viscérale.

J'ai en main la cassette de Pierre et je décide de chorégraphier d'abord la siguiriya. Je mets mes souliers de danse et commence par une première écoute. La première opération est de retrouver le compas, de le sentir et de le respecter. Je chorégraphie souvent en commençant par une esquisse de la structure musicale du morceau à chorégraphier. Dans le cas présent, je procède de la même manière, sauf que la mesure flamenca est très complexe par rapport à des musiques plus contemporaines. Le rythme est spécial et compliqué. Je prends donc beaucoup de temps à réécouter la musique. (Note descriptive 3, 15 juin 2006.)

Cette inscription auditive dans mon corps développe ainsi un langage corporel spécifique, où la rythmique est davantage présente et où les mouvements ont une dynamique de temporalité. Des qualités imposant une gestuelle inattendue, soudaine, saccadée ou soutenue privilégiant des vélocités d'accélération et de décélération. La possibilité d'improviser avec facilité s'exprime aussi à travers cette expérience corporelle auditive. Je suis convaincue que l'amour de la musique, et sa grande capacité à m'émouvoir intérieurement, me permet d'improviser avec un grand bonheur. Le corps sentant, avec la dimension émotive de l'affect musical de façon sous-jacente, contribue certainement à ce plaisir du geste improvisé. Cela me permet ici de nuancer l'intensité de la grande suprématie du corps sentant durant la troisième étape du processus créatif, qui est en quelque sorte conditionné par cette affinité de cœur que j'éprouve pour la musique.

4.3.2 L'improvisation : spontanéité corporelle

J'utilise, à l'instar de la plupart des chorégraphes, le chemin stimulant de l'improvisation où le corps sentant affiche sa suprématie.

Les repères musicaux maintenant précisés, je vois plus précisément les endroits à chorégraphier. Dans un premier temps, je bouge sur ces moments précis en improvisant. Je travaille comme ça pendant une heure en essayant de repérer et [de] me souvenir pour le refaire les mouvements qui semblent épouser le rythme et qui semble fondre dans la trame mélodique. Comme l'improvisation donne naissance à des mouvements organiques qui s'enchaînent facilement, je les refais mais dès que j'essaie consciemment de [les] reproduire, je n'y arrive pas. Je dois réessayer en me laissant aller soit en me branchant sur le mode : écoute musicale qui libère mon corps en

quelque sorte. Pour moi, la fluidité d'un mouvement se trouve plus facilement par cette écoute auditive globale. (Note descriptive 3, 15 juin 2006.)

Contrairement à bien des créateurs qui improvisent dans le silence, à l'écoute de la matière première que représente le corps, je suis d'abord et avant tout inspirée par la musique : elle me permet cette manière de jouer avec l'imprévisibilité du présent que représente l'improvisation. Il me semble que l'affinité que j'ai avec la musique contribue à la possibilité d'improvisations inattendues et stimulantes, où le corps vacille et échappe au calcul.

À l'écoute du tango, j'ai spontanément bifurqué vers la danse ; ce palo qui est bâti sur une mesure binaire est très facile pour moi en comparaison avec les rythmes à 12 temps. J'aime beaucoup le tango, je joue même du cajon sur le rythme du Tango. Il est donc bien entré dans mon corps. Je me mets à chorégraphier, les mouvements se révèlent à profusion. J'ai l'embarras du choix. C'est comme si soudain, tout se mettait en place. La rythmique et les pas sont en harmonie. Quelque chose d'instinctif. (Note descriptive 2, 20 juillet 2006.)

Puis arrive ce moment magique, lors des répétitions, où le guitariste me joue pour la première fois une *petenera* :

*Lorsque Pierre la joue, je me lève spontanément et danse comme emportée par cette mélodie triste. Puis je prends dans mon sac le châle que j'emporte sachant que j'aimerais l'utiliser mais je n'ai pas trouvé à date un endroit propice. Mais là, il trouve sa place. Nous recommençons en établissant la structure musicale en même temps. Je demande à Pierre de répéter deux fois la *falseta* car je trouve ça très beau et aérien, ce qui vient compléter et changer le « mood » déjà révélé par le spectacle. Je danse en improvisant avec le châle, c'est comme si j'avais toujours dansé sur cette pièce musicale. Je suis comblée, l'effort est invisible. Difficile à expliquer mais agréable à vivre. (Note descriptive 3, 6 juillet 2006.)*

Cette affiliation de la musique et du mouvement très présente chez moi remet à l'honneur l'interaction des fonctions psychologiques de la sensation et du sentiment ; le vocabulaire comme tel est né dans un jeu de contrastes entre des explosions d'énergie intense typique à l'esthétique flamenco et des moments d'arrêt meublés par des mouvements minimalistes plus près de mon langage corporel. Coexistent donc ces deux pôles aux antipodes qui s'attirent et se repoussent, donnant naissance à une gestuelle toujours habitée d'une émouvante intensité.

Cette corporéité trouve son carburant à même le transport émotif laissé par la musique.

Les mouvements sont plus harmonieux, je me partage entre quelque chose de très contrôlé puis [de] très relâché, je navigue entre ces deux formes dynamiques. La mélodie de la solea est entrée en moi et je la vis totalement. Je sens une grande affinité avec ce palo qui est à la fois doux et intense, fort et explosif comme un coup de fouet. (Note descriptive 3, 10 juillet 2006.)

4.3.3 Le corps sentant en interaction/les répétitions

Le corps sentant acquiert toute sa force dans l'espace par le jeu constructif des répétitions avec l'apport du guitariste *jouant en direct*. La rencontre de ces deux corps dans l'espace que représente la salle de répétition a installé de manière concrète l'œuvre en devenir.

La répétition a débuté par un réchauffement respectif qui a donné lieu à une improvisation conjointe fort agréable. Ça augure bien. Je crois que nous avons eu besoin de cette prémice pour nous acclimater. (Note descriptive 3, 21 juin 2006.)

Malgré que je sois la principale interprète de la création *Poesia y Flamenco*, j'ai voulu, dès le départ, installer une communion et une réciprocité tangible entre moi et le musicien. Sachant mon attirance naturelle pour la musique, j'escomptais enraciner mon corps dans la création avec les répétitions et la dimension vivante de la guitare. Peu à peu, cette sensation concrète se matérialisera tout au cours du travail de réalisation.

Un début un peu flottant. Pierre se réchauffe un peu les doigts pour jouer et je suis un peu absente. Puis on commence la répétition. Je sens lors de cette répétition que je commence à prendre de l'assurance, je deviens interprète à part entière pendant de courts laps de temps. Je commence à maîtriser la scène, cette bête féroce. Je me sens à certains moments dans mon élément. Mon corps est relax, pas trop de tensions. (Note descriptive 3, 6 juillet 2006.)

Cette rencontre du musicien et de la danseuse n'est pas sans embûches, comme en témoignent ces moments :

Pierre arrive et nous nous réapproprions l'espace ensemble car c'est un nouveau local. J'ai tendance à vouloir me rapprocher des murs pour mieux visualiser les limites du stage. Pierre a tendance à vouloir beaucoup d'espace devant lui. Nous nous ajustons et finissons par nous placer. (Note descriptive 3, 6 juillet 2006.)

Pierre n'est pas du style trop aventurier, il est assez puriste. Il faut quelques fois insister pour qu'il parcoure les sentiers nouveaux. Le travail de la partie escobilla dans un environnement sonore de guerre est un exemple où j'ai dû pousser pour qu'on s'aventure un peu. (Note descriptive 3, 20 juillet 2006.)

Nous travaillons plus précisément la partie de l'escobilla où il y a une rythmique précise à trouver avec ma participation du zapateado et du rasguado de la guitare qui se termine dans une décélération. Nous avons deux points de vue diamétralement opposés face à cette difficulté. De mon côté, j'aimerais qu'on place minutieusement même si on doit le faire 50 fois pour y arriver tandis que Pierre croit plutôt à une écoute attentive conjointe lors du passage et ça se fera tout seul. (Note descriptive 3, 4 juillet 2006.)

Cette dernière note démontre bien la différence dans les moyens qu'utilisent les individus pour sentir les choses. Ici, mon musicien choisit l'écoute spontanée pour enraciner corporellement une action tandis que moi, je privilégie la répétition concertée pour enraciner le mouvement. Nous avons donc affaire à deux visions différentes, toutefois conciliables ; il s'agit alors d'opter pour les deux moyens. En partageant verbalement nos différentes conceptions dans un premier temps, nous essayons par la suite de privilégier l'approche de l'autre dans un exercice pratique afin de concilier les deux visions. Nous travaillons alors en utilisant les deux méthodes qui ont chacune des avantages. Puis, de manière progressive, nos deux corps s'approprient l'œuvre en nous adaptant l'un à l'autre dans l'espace physique et communicationnel de *Poesia y Flamenco*.

Plus le travail s'intensifie et plus l'œuvre se réalise, plus le corps sentant devient «dictateur».

Je commence à entrer complètement dans l'œuvre et j'ai de plus en plus de difficulté à observer de l'extérieur. Je suis dans l'œuvre, totalement prise par mon jeu théâtral et corporel. Je commence à être égoïste, l'interprète prend le dessus. (Note descriptive 3, 13 juillet 2006.)

La fonction psychologique de la sensation ne s'est pas matérialisé dans une relation réellement dynamisante à l'étape de la conception. Certains moments privilégiés de la deuxième étape, celle de conception/réalisation, ont témoigné avec vigueur de la nature manifeste du corps sentant. Il y a eu à l'intérieur de cette étape plusieurs séances d'improvisations où je passais d'un travail réflexif devant l'ordinateur à une recherche physique à la cuisine et ce, en m'appropriant corporellement les différentes musiques et les textes choisis.

J'identifie une rumba qui se prête bien à la déclamation de ce poème. J'essaie comme à l'autre reprise de bouger en même temps que je déclame le poème. (...) De même que j'entrevois une porte largement ouverte sur les possibilités existantes à explorer. (Note descriptive 2, 26 avril 2006.)

Je vais dans la cuisine et chausse mes souliers de flamenco pour danser et évaluer vraiment les musiques qui m'inspirent dans la création de mouvements et qui se rapprochent le plus de mon rythme corporel. (...) J'écoute donc en premier tout ce que j'ai dans le genre et je danse. Je danse. Cela me fait du bien, je m'exprime totalement, je suis comme un poisson dans l'eau. (Note descriptive 2, 6 mai 2006.)

J'en profite pour lire librement les textes qui pourraient se joindre à la musique appropriée. Quand j'en ressens le besoin, je danse sur la musique, sans souliers. (Note descriptive 2, 10 mai 2006.)

À l'étape finale, soit celle de la représentation de l'œuvre, l'état de la sensation se doit d'être totalement présent et en contrôle puisque le matériau principal qui porte l'œuvre au spectateur est le corps dans son intégralité. Considérant le contexte de représentation unique de *Poesia y Flamenco*, qui implique un grand degré de nervosité, cette situation m'a considérablement ébranlée dans toute ma corporéité. Cette note descriptive exprime avec humilité la position du corps sentant lors de la dernière étape de création.

Je n'habite pas du tout mon corps. Je vais sur la scène pour me l'approprier, j'explore la musicalité du plancher de bois tout en réchauffant mon corps, puis je réchauffe également ma voix. Je ne me sens pas en contrôle du tout. Je suis apeurée et chevrotante. Ça tremble à l'intérieur. (...) Puis, on passe au test de son de la voix, le fait d'entendre ma voix amplifiée et peu assurée double mon désarroi. Je lutte très fort pour essayer de ne pas me laisser engloutir par cette nervosité. Mais cette voix toute

petite, timide et tremblotante, est-ce bien la mienne [?]. Je ne me reconnais pas. Je ne reconnais pas cette voix. (Note descriptive 4, 6 août 2006.)

Cette position fragile de l'interprète créateur s'évanouira en partie, ou elle perdra à tout le moins un peu de son intensité, pour mon grand bonheur, au fur et à mesure de la progression du spectacle lors de cette représentation.

Je sens qu'il doit y avoir un certain équilibre que personnellement je n'atteins pas durant cette représentation. (...) Plus la représentation avance, plus j'ai un sentiment d'être gagnée par l'œuvre et tranquillement je me réapproprie mon corps. Il devient mon moteur principal d'intervention conscient Je deviens un peu plus à l'intérieur de moi. C'est l'équilibre à trouver pour tout interprète. (Note descriptive 4, 6 août 2006.)

4.4 Le processus créatif et le corps intuitif : le rôle de l'intuition

«C'est une erreur flagrante, nous l'avons vu, que d'assimiler la science à la raison pure et à la logique, comme l'art à l'intuition et à l'émotion (...) dans l'une comme dans l'autre interviennent les jeux émotifs de l'inconscient.»

(Koestler, 1964, p.247)

4.4.1 Le corps intuitif et la définition de Laborit

Le quatrième état psychique qu'est l'intuition est peut-être le plus ambigu des états, le plus difficile à décrire et le plus insaisissable. La raison en est fort simple : nous n'avons pas encore tout à fait cerné sa provenance, sa consistance et sa réelle participation en tant qu'état distinct. Ici encore, je m'interpose pour élargir la définition de l'intuition proposé par Carl Gustav Jung déjà présenté au chapitre deux, en faisant intervenir la vision d'Henri Laborit (1974) car elle rejoint essentiellement ma compréhension de cette fonction psychologique. L'ensemble des informations qui nous parviennent au cours de notre vie s'accumulent et forment notre vécu expérientiel. Cependant, la conscience que nous avons de toutes ces informations emmagasinées ne peut être constamment présente dans notre mémoire

consciente. Notre intellect ressort à des moments opportuns ces ressources comptabilisées, et comme notre conscience ne les détecte pas sur le coup, nous pensons que c'est un phénomène intuitif.

Tout se passe cependant comme si cet acquis inconscient était capable de jouer son rôle de substrat des processus associatifs. Les structures imaginaires auxquelles il est alors susceptible de donner naissance affleurant secondairement à la conscience, apparaîtront comme un don gratuit d'une déesse favorable : l'intuition. En réalité, l'intuition réclame un long effort, un lourd travail, celui de la collecte des informations. (Laborit, p.319-320).

En résumé, l'intuition est, pour moi, cette possibilité que nous offre notre intellect de réagir spontanément par une réponse juste mais qui n'a pas été appréhendée par la conscience. La question que je me pose est la suivante : est-ce que cela veut dire qu'il n'y a pas de raisonnement dans l'intuition simplement parce que la solution semble surgir sans processus réflexif conscient ? À tort ou à raison, la pensée populaire associe souvent le phénomène de l'intuition à l'invisible, au bizarre et à l'explicable. Pour ma part, j'ai mis de côté ces visions en essayant surtout de voir concrètement comment l'intuition a servi la création.

En lien avec la notion de sérendipité, la fonction psychologique de l'intuition survient à tous les moments propices où l'être n'est pas pénétré par une action cérébrale de raisonnement intense. À ce moment là, il apporte une résolution quasi magique parce qu'inattendue. À ce propos, il est intéressant de souligner le commentaire du savant Henri Poincaré qui affirmait que, tout en ayant souvent trouvé ses solutions à des moments inattendus, il reconnaissait une place essentielle au travail conscient dans la résolution de problème scientifique. « Ce travail du subconscient n'est pas possible et n'est en aucun cas susceptible d'apporter un résultat, s'il n'est pas précédé et suivi d'une période de travail conscient. » (« cité par » Osborn, 1959, p.122)

Globalement, dans le processus créatif de *Poesia y Flamenco*, le corps intuitif s'est affiché en retrait de la vie active du créateur et a pointé « son nez » lorsqu'il y avait une ouverture. Cette ouverture a pris le visage de ces moments où le créateur était plongé dans un chaos, ou encore dans des moments de fatigue cérébrale exigeant un certain décrochage. Le

corps intuitif s'est présenté chez moi à toutes les étapes de la création, dans des moments de détente comme dans des moments de grand désordre. Dans l'ensemble, les facteurs conditionnant son apparition s'avèrent être, notamment, un sentiment d'abandon chez l'artiste, qui peut être provoqué soit par un état de fatigue, soit par un bien-être amenant l'individu à s'ouvrir, soit dans des moments d'extrême déroute face à une impossible résolution. Je vais citer ici quelques exemples tirés de l'agenda de terrain qui évoquent la présence du corps intuitif tout au long du processus créatif. Évidemment, je ne mentionnerai pas dans cette section des exemples issus des moments d'improvisations puisque j'ai couvert le sujet précédemment. Néanmoins, je suis consciente que lors de la composition de la création *Poesia y Flamenco*, la démarche d'improvisation visant à composer une chorégraphie a fait appel, entre autres choses, à l'intuition. Je donnerai donc d'autres exemples où le corps intuitif s'est affiché.

Je choisis une dizaine de textes et je fais l'exercice de voir comment un texte peut me mener à un autre. Guidée par l'intuition, j'en choisis un au hasard qui m'apparaît comme pouvant débiter le spectacle. C'est un texte de Federico Garcia Lorca où il fait la description d'un palo de Cante Jondo : la Siguriya. (Note descriptive 1, 1^{er} mai 2006).

Ce geste intuitif à l'aube de la création de *Poesia y Flamenco* me permet rétrospectivement de réaliser qu'il avait une pertinence puisque ce texte figure dans la création et s'avère déterminant dans l'œuvre. L'exemple suivant concrétise l'expression selon laquelle lorsqu'on essaie de trop rationaliser, on perd le fil. Le corps intuitif permet une reconnaissance primaire plus animale, mais plus on avance dans l'évolution humaine, on semble de moins en moins compétent pour reconnaître et être à l'écoute de cet état intuitif.

J'écoute les musiques choisies et je bouge sur chacune d'elles en vaquant à mes tâches domestiques. J'aime bien ces périodes de pratique un peu informelles, non structurées où je laisse mon corps s'exprimer librement. Quelques fois cela nous permet de se rapprocher plus intimement de l'essence de l'action menée. Un morceau de vaisselle en main, je marque le rythme avec mes pieds. Je fredonne la musique. J'écoute et vérifie si je me sens toujours en accord avec ces choix musicaux. À un moment donné, je mets le linge de vaisselle sur mon épaule et me laisse emporter par la musique. Un sentiment de liberté. Ici et là, des mouvements nouveaux font apparition. Je les refais systématiquement pour ne pas les perdre. Certains se sont évanouis dans l'espace, je ne peux les retrouver. Ils réapparaîtront peut-être ailleurs, un autre jour. (Note descriptive 3, le 8 juin 2006.)

Un autre exemple probant permet l'originalité par l'exploration de l'inconnu tout en relativisant l'importance des connaissances acquises dans le champ artistique.

Je me rends compte que la forme de cet amalgame danse et poésie est à trouver. Je suis en terrain vierge, les possibilités sont multiples. Il n'y a aucune référence en tête puisque cette forme métissée est assez nouvelle. Je ne possède pas de références artistiques personnelles alors je plonge dans l'inconnu. Je décide de me laisser guider par mon instinct, sans réfléchir. Très rapidement, j'en suis la première étonnée, j'arrive à placer le texte à des moments précis et ce facilement. Ça coule si on peut dire. (Note descriptive 3, 15 juin 2006)

On peut établir ici une affiliation avec ce que Laborit appelle « l'acquis mémorisé », soit l'apprentissage acquis construit à partir des expériences passées et qui nous permet de « s'engager dans des voies inconnues, de savoir justement qu'elles sont inconnues parce que l'on a exploré déjà les voies ouvertes antérieurement. » (Laborit, 1974, p.314)

Reconnaissant un certain avantage à ne pas trop cimenter la création, surtout à l'étape de la conception, pour laisser libre cours au hasard ponctuel des rencontres du corps, du cœur et de l'esprit, j'ai intentionnellement laissé des ouvertures ici et là.

Il y a comme des moments que je n'ai pas déterminés dans mon canevas de conception. Je veux laisser certains liens flottants pour voir en salle de répétition où cela va nous mener. (Note descriptive 3, 4 juillet 2006.)

Puis, un dernier exemple met à profit l'avantage précédemment noté de la décantation possible grâce à l'intuition qui se manifeste, entre autres choses, lors de la représentation de l'œuvre où j'étais dans un état chaotique.

On dirait que malgré la première nervosité et l'absence d'une présence corporelle réelle, je ressens, comme surplombant cet état paralysant, une intuition du chemin à prendre pour trouver l'autre. (Note descriptive 4, 6 août 2006.)

Cet exemple met en relief la tâche inconsciente de l'intuition qui vient peut-être lors de

difficultés, de nœuds ou de chaos dans le processus créatif, pour prendre la relève si on lâche prise.

C'est que rythmiquement, il y a quelque chose qui m'échappe, je n'arrive pas à tomber pile sur le temps 1. Je deviens impatiente, vraiment exacerbée par cette situation qui ne se résout pas. Mais je suis comme obsédée. Il faut à tout prix que j'arrive à trouver dans mon corps un mouvement qui va rentrer sur la musique. Comme un chien qui ne lâche pas son morceau, je travaille d'arrache-pied et je ne fais pas de jeu de mots. Je dégoutte par terre. Ma fille pense que je sors de la piscine car je suis tout[e] mouillée. C'est drôle. Je ris malgré tout. Je vais y arriver merde... ça doit faire 500 fois que j'écoute ce maudit fandango. Pour changer le mal de place et ne pas devenir folle, je mets mes énergies, pour ne pas dire mes frustrations, sur la chorégraphie de la solea qui comporte elle aussi son lot de difficultés. (...) Puis, je recommence avec le fandango et je trouve enfin un enchaînement qui me satisfait. (Note descriptive 3, 15 juillet 2006.)

De même, le corps intuitif peut éventuellement dans une résolution de problème permettre la circulation constructive des trois autres fonctions interagissant entre eux. Cela nous conduit à l'interpénétration des fonctions psychologiques dans le processus créatif.

4.5 L'interpénétration des fonctions psychologiques dans le processus créatif

Revenant sur une constatation faite à partir d'une émergence significative issue du corpus analysé, je veux mettre en exergue un certain profil se dégageant par l'analyse de contenu de l'agenda de terrain. Ce profil révèle une interpénétration entre les fonctions psychologiques lors du processus créatif. La poïétique de ma création, sans prendre une forme ou une structure fixe, stable et précise, semble plutôt emprunter les voies de la mouvance. J'ai en fait constaté que les fonctions psychologiques dans la création se présentaient dans une fluctuation circulaire, dans une relation symbiotique inaugurant une union étroite de deux ou plusieurs fonctions psychologiques lors des différents passages à l'acte de création. Il existe alors une synergie concourant positivement sans que le créateur le reconnaisse pour autant. L'interpénétration des différentes fonctions psychologiques est identifiable à maintes reprises lors du processus créatif.

Une chorégraphie de mains. L'expressivité des mains est à l'épreuve. Je laisse libre cours à la fluidité des mains en harmonie avec le doigté habile des mains sur les cordes de guitare. J'ai plein d'idées et mes mains bougent dans la kinesphère du guitariste voulant l'hypnotiser. Mes mains deviennent comme un prolongement de la guitare, c'est l'image que j'ai. (Note descriptive 3, 3 juillet 2006.)

Ce moment précis fait référence à un moment où l'être créateur se sent habité, corps, âme et cœur, par la tâche créative. Les engagements corporel, émotif et cérébral demandés lors de ces improvisations dansées et/ou jouées investissent mon corps à un tel point que l'extase vécue s'exprime par la finalité de « créer ».

Je découvre plus concrètement l'amalgame poésie et flamenco, la rythmique des mots et du corps qui apparaît grâce, notamment, à l'ajout des Palmas accentuant les accents du compas. Cela se révèle être dans une harmonie certaine. Les strophes se bouclent par des palmas marquant l'intensité de la lecture. Je commence à entrevoir un peu plus précisément comment le tout peut prendre forme. Spontanément pour la première fois, je scande le poème en dansant simultanément. Cela se produit comme naturellement, sans effort. Les mots installent les mouvements. Une euphorie s'empare de moi. Je me sens habitée, animée et remplie. Je me sens en train de « créer ». (Note descriptive 2, 2 mai 2006.)

Puis on termine avec la solea qui est le dernier tableau du spectacle et on discute de la finale de cette solea. Pierre a trouvé musicalement une fin différente. Une finale beaucoup plus belle et originale que celle d'avant. Sauf que pour arriver à cette fin, il faut modifier la montée musicale de même que la chorégraphie et nous travaillons sur cette montée sur laquelle je danse. Encore une fois j'ai l'impression de « créer » nous sommes tellement concentrés que nous n'entendons pas notre invitée entrer. Lorsque finalement nous prenons connaissance de sa présence, elle nous dit que ça fait au moins 5 minutes qu'elle est là. Nous étions totalement immergés dans notre travail. (Note descriptive 3, 14 juillet 2006.)

Puis, ce mémo du 6 juillet 2006 met en exergue cette présence dynamisante et fusionnelle dans la création par les fonctions psychologiques conjointement présents.

Je remarque qu'à quelques reprises où je mentionne la sensation réelle de « créer », il y a toujours une présence très forte des quatre fonctions psychologiques [:] soit je suis cérébralement très stimulée, engagée émotionnellement, corporellement très excitée, le tout dans un flow intuitif ramassant tout sur son passage.

De manière plus générale, j'ai pu noter grâce à plusieurs exemples que la présence d'une circulation dynamique des fonctions psychologiques permet au corps d'être très réceptif à tous les stimuli extérieurs, et ce, même hors des moments précis du travail créatif. Autrement dit, lorsque l'individu est en période de création, il se révèle assez sensible à tout ce qui l'entoure. Il est possible que la stimulation des quatre fonctions nourrie par les démarches créatrices permette cette grande acuité générale. L'exemple de cette soirée mémorable accueillant la performance magistrale de l'artiste français Fabrice Luchini représente bien ce sentiment d'acuité vive. Une force d'enchevêtrement corporelle, émotive et cérébrale pourrait décrire le plus fidèlement ce que j'éprouvais à ces moments-là.

Je suis dans un état de transe depuis hier soir, je suis allumée complètement par la performance de Fabrice Luchini que je suis allée voir hier soir. Tout en haut dans la salle du T.N.M. J'assiste à cette soirée extraordinaire où je distingue à peine le visage du comédien mais où les mots, eux, tels des flèches ensorcelées, viennent réchauffer mon cœur et exciter ma pensée. Presque rien sur scène, lui, le banc, son texte et son veston. Il nous parle et c'est d'une intelligence incroyable. Ce qui me frappe aussi, c'est l'amour des mots qu'il nous expose sans pudeur, il nous montre avec une enivrante indécence comment les mots sont porteurs de sens. (Note descriptive 3, 30 juillet 2006.)

J'ai été à même de constater que cette circulation interactive de fonctions psychologiques stimulées par le travail créateur se présente à tout moment, nourrie par les expériences vécues quotidiennement.

Seule dans ma voiture, je prends note à quel point, en écoutant mes C.D. flamenco, mon esprit se promène et les images floues que cette écoute génère contribuent à nourrir mon intérieur. (Note descriptive 5, 4 juin 2006.)

Il existe un synchronisme des fonctions psychologiques qui se dynamisent l'une l'autre dans une recherche de sens essentiel. Cette synergie a émergé sporadiquement tout au long du processus créatif, quoique peut-être un peu plus souvent à l'étape de la réalisation de l'œuvre.

J'explique à Pierre que pour moi, ce moment est très important car le texte qui précède ce passage est très intense, il évoque la mort et la guerre. Mon idée est d'imager ce propos par l'escobilla. Par la rencontre percussive des pieds et de la guitare, j'aimerais répandre cette atmosphère insoutenable de la guerre et la décélération, c'est

pour moi le cœur qui arrête de battre. Pierre réfléchis [sic] et tente de trouver des sons discordants en rythme avec le compas pour accentuer cette idée. Wow ! Là j'ai l'impression de « créer ». (...) Nous continuons, nous passons maintenant au poème qui se déclame dans un mélange d'agressivité et de sensualité qui s'étourdit dans les envolées sirupeuses de la Zambra. J'ai encore une fois ce sentiment de « créer » très fort en moi. (Note descriptive 3, 5 juillet 2006.).

Puis, il existe aussi ce que je pourrais appeler le contrepoint de ces synergies stimulantes, celui des blocages créatifs où l'artiste se sent inopérant et paralysé dans son cheminement. Ces périodes de remise en question, de doute, de « chaos créateur » (Deschamps, 2002) ont périodiquement surgi lors de l'élaboration de *Poesia y Flamenco*.

J'erre un peu. Je doute de ce que j'ai jusqu'à présent. (Note descriptive 1, 2 mai 2006).

Je lis plusieurs textes des chansons et poèmes de Vigneault, je réalise toute la richesse, je pense que peut-être je devrais prendre Vigneault pour Poesia y Flamenco. Je remets en question tout le travail jusqu'à maintenant. Vigneault, ça me parle vraiment beaucoup. (Note descriptive 1, 10 mai 2006.)

Là, je travaille rigoureusement, (...) Je suis un peu moins inspirée, plus difficile, j'essaie de me souvenir quels mouvements j'ai fait[s] lors de la déclamation des vers. Je bute. Plus rien n'arrive, rien ne vient naturellement. Je trouve ça nul tout à coup. (Note descriptive 2, 2 mai 2006.)

Je retravaille la chorégraphie sur la Siguriya pendant une heure. Puis je décide de changer de musique car je suis bloquée, période aride pour la suite de la chorégraphie, comme si j'étais trop dedans, comme si j'avais atteint un degré de saturation. Je ne l'entends plus, je ne la sens plus. (Note descriptive 3, 19 juin 2006.)

Ouf, très nerveuse. Je n'ai pas envie d'écrire. Je suis incapable d'écrire. Ma tête est trop pleine. Je commence à être incapable d'un jugement quelconque. Je suis paralysée. (Note descriptive 3, 3 août 2006.)

Je m'éveille en plein milieu de la nuit et mon esprit bouillonne, il y a comme une ritournelle de phrases du spectacle qui se suivent à la queue leu leu. Je les dis à voix haute dans ma tête en articulant chaque mot comme si chacun d'eux était d'une importance primordiale. Je suis épuisée par ce stratagème. (Note descriptive 5, 29 juillet 2006.)

Je me réveille dans mon lit avec la tête pleine de mots. J'ai l'impression d'avoir répété le texte toute la nuit. Mon esprit est comme excité mais sans aucune idée précise. (Note descriptive 5, 3 août 2006.)

Ces moments troubles de la création ont été souvent évoqués soit par des chercheurs dont entre autres la recherche sur le chaos créateur (Deschamps, 2002), par divers témoignages de savants (Poincaré 1908, Helmholtz «cité par» Weber (1919) ou encore par de nombreux commentaires d'artistes aux prises avec les angoisses de la création qui parfois même se rapprochaient de la folie. Pensons à la consommation de la «fée verte» (Verlaine, Rimbaud, Modigliani, Van Gogh), cette absinthe salvatrice que plusieurs artistes absorbaient en espérant y trouver l'oubli des tourments créatifs ou l'inspiration libératrice. Nombreux sont les vestiges écrits relatant ces affres de la création puisqu'ils semblent être inhérents au processus créatif. En lien avec les fonctions psychologiques, l'auto-observation que j'en fais met en relief l'impossibilité pour les fonctions psychologiques habitant le créateur à ce moment, de résoudre, de comprendre, d'assimiler ou de diriger l'énergie créatrice. C'est comme si les fonctions psychologiques se brouillaient entre elles, comme si elles se désorganisaient par trop d'inputs. Une grande somme d'informations non dirigées, denses et complexes surgit lors du processus créatif ; l'impossibilité de bien diriger celles-ci ou d'écarter les indésirables, le créateur ne pouvant faire le tri parce que les états sont trop stimulés, serait peut-être responsable de ces eaux troubles de la création.

En résumé, comme cela a été détaillé dans les sous-chapitres précédents, la fonction psychologique de la pensée marque par sa présence relativement forte le terrain de la conception. La fonction psychologique du sentiment, d'abord présente en amont de la création, devient plus manifeste lors de l'étape de conception quand elle est en symbiose avec la fonction psychologique de la pensée durant la deuxième étape, celle de la conception/réalisation. La fonction psychologique de la sensation, quant à elle, est très visible à l'étape de la réalisation ; elle surplombe les deux autres fonctions psychologiques tout en interagissant avec elles. À l'étape de la représentation de l'œuvre, idéalement la fonction psychologique de la sensation est sollicitée si elle n'est pas trop paralysée par le contexte de tensions nerveuses de la représentation devant public. Finalement, la fonction psychologique de l'intuition s'affiche inopinément tout au long du processus, grâce à la libre circulation des trois autres fonctions psychologiques.

C'est la proposition d'une vision systémique du processus créatif en lien avec les fonctions psychologiques qui s'impose par l'analyse interprétative des notes descriptives et des mémos. Cela fonctionne un peu comme un système où les fonctions psychologiques échangent constamment dans la composition d'une œuvre tout en ayant chacune des rôles distincts mais enchevêtrés. Il s'agit d'un échange que l'on pourrait qualifier de circulaire et non pas de linéaire. Ce constat trouve une résonance avec la pensée latérale (de Bono, 1972), la bissonation (Koestler, 1964), et la pensée divergente (Guilford, 1950) des chercheurs en psychologie cognitive. Ceux-ci, tel qu'exposés dans la revue de littérature, considèrent le processus créatif comme étant généré par la notion d'une stratégie fondamentale activée par une pensée jonglant avec les idées et sortant des limites de la pensée linéaire. Ainsi, le chemin de la création en relation avec l'influence des fonctions psychologiques présentes œuvrant à la manière de cette forme de pensée, c'est-à-dire de manière associative, en faisant des liens, en s'inter dynamisant, a provoqué et stimulé l'élan créatif.

Afin de visualiser les fluctuations des fonctions psychologiques lors du processus de création de *Poesia y Flamenco*, le tableau 4.1 dresse un portrait général qui, je l'espère, résume le degré d'intensité des fonctions psychologiques présentes durant les étapes de la création, sans toutefois y apposer toutes les nuances décrites précédemment.

Tableau 4.1 Présence des fonctions psychologiques durant les étapes de la création
Poesia y Flamenco

Étapes de la création	Pensée	Sentiment	Sensation	Intuition	Interpénétration
Conception	Forte	Moyenne	Faible	Moyenne	Moyenne
Conception/réalisation	Moyenne	Forte	Moyenne	Moyenne	Forte
Réalisation	Moyenne	Moyenne	Forte	Moyenne	Forte
Représentation	Faible	Forte	Moyenne	Forte	Moyenne

4.6 Vue d'ensemble de l'autopoïétique de *Poesia y Flamenco*

Dictée par une attitude pragmatique, j'ai choisi de faire un retour analytique sur la création elle-même en analysant ses matériaux de construction et en tenant compte des révélations instituées par l'analyse sur les fonctions psychologiques lors du processus créatif. Cette mise en relation des matériaux de l'œuvre (mouvements, voix et musique) et des fonctions psychologiques (pensée, sentiment, sensation et intuition) telles que vécues par l'artiste chercheur, découle de cette avenue suggérée par les chercheurs en psychologie cognitive.

Afin de conserver aussi la proposition de départ c'est -à -dire de passer du **pourquoi** de la création et des motivations profondes du geste de créer au **comment** de la création, j'ai tenté d'appliquer, cette fois-ci consciemment, les opérations mentales développées par les penseurs en créativité. En combinant ces trois instances : celle des matériaux utilisés dans l'œuvre réalisée, de l'analyse des fonctions psychologiques de cette même œuvre et des motivations du créateur, je souhaitais voir où cela me mènerait dans ma réflexion d'artiste chercheur. De plus, il y avait ce besoin de relier concrètement le terrain observé au produit final artistique qui demeure, à mon sens, une condition essentielle dans la recherche en pratique artistique. Il me semblait possible par cette opération de découvrir peut-être quelque chose de plus ontologique, comme par exemple quelle serait la ou les caractéristiques essentielles de ma création ? C'est de cette manière, que la finalité de la recherche a dérivé d'une manière inattendue à une prise de conscience et une compréhension de comment se fabrique ma construction d'une œuvre artistique. Cette autopoïétique s'est véritablement esquissée à même cette relation dynamique des fonctions psychologiques et de la création elle-même. Il semblait important pour moi, étant une artiste chercheur principalement axée sur sa pratique artistique de créateur interprète de saisir comment cette présente recherche contribuerait à une production artistique future. De même, qu'en quoi elle pourrait modifier le produit final possiblement dans son esthétique. Cette analyse réflexive n'a pas eu lieu immédiatement après la représentation du 6 août 2006. Une période d'environ cinq semaines a permis de regarder l'œuvre avec un nouveau regard, le temps ayant fait un certain recul pour mieux

détecter ses différentes composantes. Ce questionnement rétrospectif sur la création *Poesia y Flamenco* a donné naissance à cette analyse interprétative de la relation existant entre l'oeuvre *Poesia y Flamenco* ; les matériaux la composant, les fonctions psychologiques de l'être humain et le besoin de créer. Comme il sera expliqué en fin de chapitre, cette mise en relation m'a conduite à la théorie des systèmes autopoïétiques telle que conçue par Maturana et Varela (1973). Mais avant tout, voici le fruit de cette réflexion instaurée dans cette avenue fertile proposant le «ballet» de la création en trois actes : l'acte communicatif, l'acte émotif, l'acte organique, et son épilogue : le triumvirat de la création *Poesia y Flamenco*.

4.6.1 L'acte communicatif de la création

Le profond besoin de communiquer, de dire des choses lisibles pour l'autre, articule fondamentalement ma création *Poesia y Flamenco*. Ce besoin de contact avec l'autre, par le biais artistique, figure d'ailleurs également à la base de mon besoin de créer comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire. En effet, l'ouverture du mémoire posant ce questionnement ontologique sur le geste de créer a permis dans un retournement sur moi de réaliser mon besoin de communiquer à travers l'expression artistique. D'autre part, je crois que l'artiste a une responsabilité de porter son oeuvre à l'autre et que le spectateur n'est pas le seul opérateur du trajet vers l'oeuvre. Pour communiquer, il faut être compris et pour être compris il faut être lisible. Encore faut-il avoir quelque chose à dire à la base. Sans toutefois juger de la pertinence du propos, ceci étant du domaine subjectif, j'entends plutôt le désir de l'artiste de proposer un discours réflexif à travers son oeuvre. Sans rejeter, les discours plus légers que livrent occasionnellement les artistes, moi la première, je considère tout de même qu'il doit à travers son médium être un témoin réflexif de son époque. Le discours doit évidemment être saisi et, pour moi, un des moyens intéressants d'y arriver est par l'émotion. J'y reviendrai dans le sous-chapitre suivant. Cet acte communicatif semble dans un retour analytique sur la création *Poesia y Flamenco*, intrinsèquement lié à mon travail de créateur, tellement que lorsque je crée, je prends machinalement la place du spectateur dans un transfert empathique incontrôlable. Erich Fromm (1955) décrit l'être humain comme un animal productif possédant une prédisposition inhérente à l'interaction. J'épouse sans nul doute cette affirmation dans mes fibres les plus intimes de ma personne. Une envie viscérale d'entrer en communication avec l'autre :

Dès que je mets le pied sur scène, je sens une montée d'énergie qui converge vers un point : Le spectateur. Oui, je suis nerveuse, je tremble, j'ai peur mais parallèlement, je me sens transportée par l'œuvre. Un élan communicatif vers l'autre. C'est la redécouverte de l'œuvre à travers un sentiment d'empathie vers le public. Par lui, je redécouvre l'œuvre et j'ai le goût de la porter à bout de bras jusqu'à eux. Chaque passage est armé d'une impatience et une excitation à montrer et partager. Bref, j'ai envie qu'ils embarquent avec moi. (Note descriptive 4, le 6 août 2006).

À travers ma pratique artistique de créateur, entrer en communication avec l'autre devenait possible avec un canevas de base soutenu de poésie. L'univers de la création *Poesia y Flamenco* met en jeu un collage narratif établi sur une thématique précise. L'intentionnalité thématique instituée au départ a construit une œuvre où la poésie et le flamenco se fusionnent autour du thème de l'amour impossible. Les mécanismes de l'imaginaire artistique s'articulent autour d'une cible directionnelle. Une thématique universelle et rassembleuse, il va s'en dire. À travers la poésie d'Aragon, de Lorca et des *coplas* gitanes ancestrales, j'ai suivi une logique sémiotique et organique permettant un chemin lisible avant tout. Malgré l'univers dense de la poésie, j'ai choisi stratégiquement des textes dont le sens était clair. J'étais d'ailleurs concernée par la réception de l'œuvre, cette note descriptive où je communique à mes copines, mes premières ébauches de création, en fait foi :

Ce sont des néophytes et j'aime bien avoir leurs réactions et leurs commentaires. J'ai toujours comme préoccupation primordiale la communication. L'objectif de la création est de trouver écho chez l'autre même si j'aborde des sentiers exploratoires abstraits, je garde constamment en tête la finalité de l'œuvre dans sa capacité à communiquer quelque chose. Cette première lecture est très importante pour moi, car elle mesure en quelque sorte la pertinence de mon travail. (...) je veux mesurer si les concepts avec lesquels j'ai joué proposent une vision claire ou obscure ? Qu'est-ce qui passe et qu'est-ce qui se perd ? Et les choix opérés à la suite de ces observations. Je réfléchis et je réfléchirai ce soir ! (Note descriptive 5, 12 mai, 2006).

Une stratégie communicationnelle qui trouve aussi sa source dans la résonance qu'elle a en moi. J'ai travaillé ma recherche chorégraphique, habitée par cette quête personnelle de sens en ouvrant le registre du corps à la voix et aux mots. Parce que la poésie me parle, communique un sens poétique entouré d'images et de métaphores, elle trouve facilement son chemin vers moi.

(...) un texte de Federico Garcia Lorca où il fait la description d'un palo de Cante Jondo : la Siguiriya. En le lisant, je me dis que ce texte décrivant un style de musique flamenco typique pourrait autant être la description d'une femme. Je décide d'en faire la transposition car celle-ci oppose un destin tragique à la trame dramatique et cette avenue m'intéresse. Je me rends compte que ce texte²² avec la portée significative qu'il renferme commence à faire naître une trame dramatique plus précise celle d'un amour tragique, fragile ou impossible. (Note descriptive 1 1 mai 2006)

Les différents tableaux de *Poesia y Flamenco* se sont bâtis simultanément, plusieurs sections à la fois. Ils ont gravité de manière désordonnée autour du thème central et progressivement ont pris leur place dans l'évolution de l'œuvre. Cette place s'est dessinée naturellement, guidée toujours par la préoccupation quasi constante d'un échange dialectique entre l'œuvre et le spectateur. Globalement, l'œuvre privilégie le pouvoir non pas esthétique de la danse mais surtout le pouvoir communicatif du mouvement. En flamenco, ce pouvoir s'appelle le *duende*, un petit mot de six lettres mais d'une importance capitale. Le *duende* est la qualité suprême de l'artiste flamenco qui sait faire partager et porter à l'autre cette flamme intérieure qui l'habite. Pour les Gitans d'Andalousie, tributaire en partie de l'héritage du flamenco, seuls les Gitans peuvent transporter le *duende*. Autrement dit, ils s'approprient cette qualité qui devient le marqueur identitaire de ce peuple marginalisé. Mais surtout, ce qui est intéressant, c'est la force mystifiante du *duende* qui ne connaît dans notre langage propre aucune réelle comparaison. Nous parlons de présence scénique ou de charisme, mais ce qu'il faut savoir c'est que dans l'esprit de l'art flamenco, le *duende*, est un fluide intérieur mystérieux qui jaillit de l'artiste mais dont la reconnaissance s'exprime verbalement par les spectateurs. Ceux-ci n'hésitent pas à souligner sa présence chez l'artiste par des *jaleos*. Les *jaleos* sont des cris de victoire signalant la consécration d'une performance transcendée par le *duende*. Ils sont des manifestations essentielles à l'artiste pour déployer son énergie qu'il retire à même la source de l'auditoire. Ces interjections d'encouragement et d'appréciation lancées par les spectateurs font partie intégrante et sont une condition essentielle à l'expression du flamenco lors des *juergas*. Le *duende* s'établit dans une connexion quasi-électrique, envoûtante entre l'individu et le groupe. Évidemment, nous pouvons faire un rapprochement avec nos soirées traditionnelles québécoises d'antan, mais jamais avec cette caractéristique d'un système ritualisé complexe. C'est un peu ce qui donne au flamenco, ce

²² Le poème *La siguiriya* se retrouve à l'annexe C du mémoire.

caractère hermétique mais attirant.

Inutile de préciser que ce concept a résonné comme une qualité essentielle dans l'acte communicatif de ma création *Poesia y Flamenco*. L'empathie kinesthésique qui se crée entre le spectateur et l'artiste peut se transposer dans la notion du *duende*. Il concrétise en quelque sorte mon choix instinctif de privilégier l'outil de transmission que représente le flamenco dans ma pratique artistique. Croyant y déceler des qualités essentielles pour développer un art communicatif, je puise à même la source gitane, sa vision du flamenco. Une obsession peut-être, un espoir naïf d'une artiste idéaliste, celle de retrouver une humanité dans les mouvements. L'écriture gestuelle a donc débordé dans un langage mixte : corps et voix. Peu importe, l'élasticité réelle des cloisons artistiques des différentes disciplines, la communication établissant sa primauté dans mon processus créatif a donné libre cours à mes envolées symbiotiques. Un langage chorégraphique doté d'une charge émotive plus qu'esthétique visite donc l'œuvre *Poesia y Flamenco*.

4.6.2 L'acte émotif de la création

« Nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique. »

(Sartre, 1939, *L'esquisse d'une théorie des émotions*, page inconnue)

C'est vrai que pour moi, la magie s'installe quand mon cœur est convoqué et cette chute brusque, dont parle Jean-Paul Sartre, je la sens autant en tant que créateur, interprète et spectateur. Pour cette raison, elle flirte insidieusement avec ma vision de l'acte créateur. J'aime être émue et j'aime émouvoir. Mon positionnement rejoint en parti les vertus cathartiques prêchées par le philosophe grec Aristote. La possibilité pour le spectateur d'éprouver des émotions et d'y trouver un exutoire quelconque. Cet aspect est intrinsèquement lié à mon travail de créateur. Un des matériaux qui réussit à me toucher dans mes fibres les plus profondes est la musique. Elle m'émeut plus que tout, elle est ma compagne de route, elle active mes ressorts créatifs.

*Puis, je pense à la guitare. La guitare qui est l'élément révélateur de l'âme du flamenco dans la présente création. Je repense à la guitare et à sa résonance émotive et corporelle chez moi. La guitare me parle. Je retourne voir les coplas gitanes que j'ai répertoriées car cette évocation de la guitare me ramène à un souvenir vague mais certain. Voilà je le trouve, ce souvenir, c'est cette copla que j'aime beaucoup: **la guitare fait pleurer les rêves, un sanglot d'âmes perdus sort de sa bouche ronde.** Voilà, c'est la guitare qui nous parle et nous raconte à nous l'homme et la femme ce qu'elle veut bien nous livrer. Elle est le point d'ancrage de l'œuvre. Elle est mon port d'attache. La musique sera toujours mon port d'attache. Plus que les mots. La musique plus que tout me bouleverse. Je repense à Deleuze qui parle de la peinture comme étant du domaine des percepts et que la musique, elle, est du domaine des affects. C'est une vision intéressante qui rejoint ma réalité et celle de mon cheminement artistique. Dans la vie comme dans la création, la musique est très présente pour ne pas dire omniprésente.*

Cette note descriptive tirée de l'agenda de terrain du 11 mai 2006, met en exergue l'affinité viscérale que je ressens pour la musique. Cet appel s'est matérialisé dans le travail corporel de *Poesia y Flamenco*. La recherche gestuelle où l'abandon est nécessaire pour l'émergence du mouvement devient possible grâce à cet appel organique de l'affect musical. Une cohabitation originelle entre la musique et le mouvement qui est résolument inscrite dans mon corps. Certains souvenirs de jeunesse me reviennent en mémoire : ma mère joue au piano du Chopin et je pleure parce que je trouve ça beau. Aussi me revient en mémoire, la jeune boursière un peu «boulotte» de l'École des Grands Ballets canadiens qui écoute inlassablement le même passage mélodieux de la fée des glaces dans *Casse-Noisette* sur notre vieux «pick-up» familial en essuyant ses yeux larmoyants. Et que dire, de ces moments inoubliables où mon père fredonne tant bien que mal, d'une voix résolument fausse, une vieille complainte québécoise qui nous remonte à la gorge à mon frère et moi. Il y avait un plaisir mêlé de tristesse qui me revient en mémoire aujourd'hui. Impossible de faire abstraction ou de lutter contre cette inscription auditive et corporelle. Le parcours gestuel de *Poesia y Flamenco* s'est donc construit dans une musicalité certaine.

Pour moi, la fluidité d'un mouvement se trouve plus facilement par cette écoute auditive globale. Le cheminement corporel proposant un vocabulaire chorégraphié semble être facilité dans mon cas par cette attention auditive qui est pour moi près des émotions. (Note descriptive 3, 15 juin, 2006).

Ces fragments biographiques ont déterminé mes démarches créatrices, je le réalise

maintenant dans toute cette force instinctive qu'ont quelquefois les souvenirs.

Partant de cette affiliation viscérale avec la musique parce qu'elle sait me toucher au plus haut point, elle a également conduit mon choix vers l'expression artistique que représente le flamenco. Arrivant tardivement dans mon parcours artistique de danseuse ayant visité le ballet, le jazz et le contemporain, le flamenco a été comme le couronnement artistique inattendu. Le flamenco répond à mes attentes de communication je l'ai mentionné précédemment, mais aussi cet art est l'expression parfaite d'une esthétique de la souffrance. Parce qu'il transporte le passé lourd et tragique des gitans d'Andalousie, particulièrement le *Cante Jondo*, le chant profond du flamenco émane une tristesse intense qui teinte le paysage expressif du flamenco. De là, mon intérêt instantané quand j'ai assisté pour la première fois à une *juerga*, rencontre émouvante inoubliable. Parachutée en territoire inconnu par l'invitation d'un ami, sans aucune attente ni préjugés, je me suis laissée balloter par les eaux troubles et intenses du flamenco. Et c'est toujours à cette première impression que je reviens lorsque je sens que je perds l'essence du travail créatif. Je retourne dans une approche phénoménologique à l'expérience vécue cette première fois. Et c'est instantané, je peux ressentir dans mon corps ce moment précis avec une acuité physiologique et psychologique insoupçonnées. Cette esthétique de la souffrance, j'ai voulu la conserver dans la création de *Poesia y Flamenco* mais sans toutefois caricaturer cette facture spécifique du flamenco. Garder le transport émotionnel du flamenco mais défier sa tradition, ouvrir les écluses et dessiner d'autres horizons. Travailler la composition d'une œuvre en exerçant une tension entre modernité et héritage en restant dans l'émotion esthétique spécifique au flamenco. Il est possible que cette facture émotive et intense du flamenco, j'ai choisi de la préserver par l'acte émotif de mon geste créatif, mais que l'acte communicatif sous-jacent ait dicté un certain modernisme pour m'assurer de rejoindre l'intérêt du spectateur. Sachant que le caractère folklorique et ancestral de cette forme d'expression peut possiblement rebuter les contemporains que nous sommes.

Puis finalement l'acte émotif s'épanche plus aisément à travers l'univers poétique des mots de Lorca, Aragon, Vigneault et les illustres inconnus Gitans. Étant aussi comédienne, je pouvais plus facilement glisser d'un moyen d'expression à un autre. Ce qui m'a permis de travailler dans une atmosphère concomitante de textes et de mouvements fusionnés au liant

musical.

4.6.3 L'acte organique de la création

« Traversée directement par les désirs et les pulsions, la musique n'a jamais eu d'autre sujet que le corps. »

(Attali, 1977, *Bruits*, page inconnue)

Mon apport artistique principalement dirigé par l'acte communicatif et émotif s'est toutefois matérialisé dans une approche organique, en évitant la recherche d'une esthétique innovatrice quelquefois stérile lorsqu'on aborde un champ exploratoire nouveau. Je me suis laissée guider par une écoute intérieure simple et naturelle. Une approche organique dans le sens de laisser la place à la structure vivante inhérente à mon être. Laissant les matériaux de travail opérer dans un procédé de transformation naturelle. Cette organisation intérieure est surtout, dans mon cas, sensuelle et pulsionnelle.

Je choisis quelques textes que je vais apprendre comme on apprend un texte. Un travail de table et ensuite je vais voir la transposition avec la musique. (...) La récente lecture d'un extrait du livre de Filipa Melo Ceci est mon corps lors de la conférence : Le Corps au travail, rencontres pluridisciplinaires au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal m'a permis de vérifier à quel point les mots ont leur propre portée. Il s'agit de les laisser s'entendre à haute voix. Je suis encore immergée dans cette sensation et imprégnée de cette expérience récente, je me laisse fondre dans cet état et je laisse mon corps parler. C'est facile et agréable. Les mots sonnent et résonnent. Un plaisir sensuel. Puis je retravaille le poème plus stratégiquement, quelquefois les mots se perdent, je ne m'enregistre pas mais je le sens. Je travaille à la fois sur le sens des mots et sur la sonorité des mots. (Note descriptive 2, le 20 mai, 2006).

La rencontre des matériaux de *Poesia y Flamenco* a pris place dans un geste organique, teinté de sensualité.

Je commence à faire un rapprochement entre le rythme d'un palo et le sens d'un poème. J'observe que les mots du poème les mains d'Elsa possèdent une signification

que je qualifie subjectivement de sensuel et provocateur. On dirait que dit avec cette intention, il y a une symbiose qui s'installe. La zambra comme musique de fond se marie bien avec ce texte d'Aragon. Cette musique flamenco dont les origines sont mauresques possède une teinte arabisante qui dégage aussi une certaine sensualité. Je commence à conceptualiser une affinité organique entre le poème et la musique. Je me sens stimulée par cette découverte. (Note descriptive 2, 24 avril, 2006).

Puis l'organicité de mon corps trouve sa proche parente dans le flamenco :

À chaque fois que je danse du flamenco, je retrouve le fil conducteur dans mon corps, il y a un éveil corporel dans une reconnaissance de quelque chose que j'aurais toujours cherchée et que j'ai enfin trouvée. (Note descriptive 3, 15 juillet, 2006).

Puis je travaille le tango qui est une source salvatrice pour moi. Il y a une liberté corporelle qui s'installe quasi automatiquement. Pourtant ce n'est pas mon palo préféré en flamenco, mais il éveille une reconnaissance corporelle inexplicable. Habitée par ce plaisir kinesthésique, j'en profite pour passer à travers toutes les danses du spectacle. L'énergie est revenue comme par magie. (Note descriptive 3, 28 juillet, 2006).

Cette organisation intérieure pulsionnelle se manifeste également dans une qualité de pulsion rythmique qui épouse très bien les compas du flamenco. La composition de la chorégraphie se structure sur une forte base rythmique. Les mouvements s'inscrivent dans une réponse corporelle à la question rythmique du compas. De même que la scansion des poèmes s'imbrique dans la structure musicale.

Je travaille consciemment dans un rythme qui entre dans la structure mélodieuse de la musique. Je choisis de faire entrer le piétage du vers dans la mesure binaire et s'il le faut je répète le même mot pour que ça rentre dans la mesure. Ce choix dans la scansion transforme un peu le poème par des répétitions de mots ou de vers. Cela devient un peu comme mon appropriation du poème dans une forme plus incarnée. (...) Je travaille avec acharnement pour faire entrer les strophes en relation avec les changements musicaux dans la mélodie de la zambra. Au moins une cinquantaine de reprises me permettront de placer tout le poème en faisant quelques coupures. J'ai l'impression de « créer ». (Note descriptive 3, 3 juillet, 2006).

4.6.4 Le triumvirat de la création *Poesia y Flamenco*

L'alliance des trois matériaux réunis : mouvements, voix et musique, à l'image du triumvirat romain, essaie peut-être inconsciemment de répondre à l'anarchie sporadiquement régnante dans le processus créatif. L'intérêt marqué pour ces trois éléments qui semblent s'interpénétrer dans mon geste créateur ont canalisé mes énergies lors de la création de l'œuvre *Poesia y Flamenco*. Comme si chacun de ces trois matériaux se révélait au contact de l'autre. Ce triumvirat de la création réunissant trois forces égales s'est imposé à moi par l'analyse et l'interprétation des données recueillies sur le terrain. Ce n'est qu'après le travail de création complété que j'ai pris conscience véritablement des forces en présence dans mon travail artistique. La lecture finale des notes descriptives en vue de les trier pour une interprétation future a dévoilé le trio des forces artistiques en présence en émergeant clairement à ma conscience. Mais lors de l'étape de la conception de l'œuvre, cette émergence significative n'était pas conceptualisée encore à mon esprit.

Je passe du jeu de comédienne plus conventionnel à une interprétation corporelle poétique plus novatrice puis à un travail de danseur flamenco. J'aime la possibilité de ces formes diverses qui se côtoient et qui profitent de leur richesse respective. Mais en même temps, comme c'est sensiblement nouveau, je ne peux pas toujours identifier clairement ce qui arrive. (Note descriptive 3, le 20 juin, 2006)

Je suis debout et je m'amuse à dire et ressentir en mouvement ce texte. J'entre coupe mon texte par des mouvements spontanés. Je me laisse aller par les mots et la musique. Je m'arrête, je repars dans un autre sens. Je commence aussi à entrevoir comment la danse peut aussi intervenir dans cette union mot, musique et corps. Je me sens en train de « créer ». (Note descriptive 2, le 24 avril, 2006)

*Je travaille le tango et restructure ma chorégraphie sur les mesures du tango de Pierre. J'écoute les falsettas et je me dis que là-dessus je n'ai pas envie de danser. Je pense à l'éventualité de dire d'autres poésies mais laquelle ? Je vais au salon, et ouvre mon dossier de travail sur l'ordinateur. Je tombe sur les textes de Vigneault et je souris. Mon désir de faire un clin d'œil à un poète québécois vient de trouver sa niche. C'est merveilleux, les quatre strophes choisis se marient avec la falsetta, je décide pour prolonger la magie de traduire la dernière phrase : **moi, moi, je t'aime** en espagnol. Je travaille ce petit bout et j'ai le sentiment de « créer ». Je relie ce passage à la danse en utilisant cette dernière phrase comme pont à la danse qui suit. (Note descriptive 2, le 31 juillet 2006)*

Le métissage de la poésie, du rythme et des mouvements se crée dans une musicalité à trouver qui demande une certaine adaptation.

Aussi, il y a tout l'élan déclenché par l'intensité de la poésie d'Aragon qui doit exploser dans une gestuelle expressive. Je dois à la fois développer une sensibilité froide en relation avec le rythme et une sensibilité émotive avec le texte. (Note descriptive 3, 12 juillet, 2006).

La fusion des formes d'expression est véritablement une particularité de l'œuvre *Poesia y Flamenco*. Cette association synergique de la voix, de la musique et du mouvement ouvre une porte que dorénavant je pourrais approfondir en toute liberté et conscience. Ces unions et ces désunions entre le mouvement, la voix et la musique fourmillent et percent ici et là des trous et me font voir autre chose. Là, siège essentiellement l'avantage énorme d'un travail de recherche exploratoire mené avec une rigueur méthodologique. Il permet de découvrir entre autres le chemin personnel du créateur face à l'œuvre en devenir. Ce chemin est bien sûr multidirectionnel selon le contexte environnemental et la singularité de l'individu, peut-être est-il comme les cristaux de neige à représentations fractales infinies ? Ou peut-être se trace-t-il aussi sur quelques a priori génétiques ? Mais surtout, la reconnaissance des composantes de notre travail créateur permet de nommer et de circonscrire dans une signature personnelle en reconnaissant la singularité et peut-être l'originalité d'un créateur.

Le tableau synthèse suivant brosse simplement la mise en relation des trois instances évoquées dans mon désir pragmatique d'appliquer concrètement les concepts développés.

Tableau 4.2 Représentation des interactions entre les motivations du créateur, les fonctions psychologiques présentes et les matériaux de la création *Poesia y Flamenco*

Motivations du créateur	Fonctions psychologiques	Matériaux utilisées
Acte communicatif	Pensée/corps pensant	Voix, poésie, signification des mots, <i>duende</i>
Acte émotif	Sentiment/corps ressentant	Musique, évocation émotive des mots, expressivité du corps
Acte organique	Sensation/corps sentant	Mouvements, rythmique du flamenco, musicalité des mots
Acte organique	Intuition/corps intuitif	Improvisations corporelles et verbales
La rencontre des trois actes liés aux motivations profondes de créer	Dans un échange dynamique avec les quatre fonctions psychologiques	Triumvirat de la création <i>Poesia y Flamenco</i> ; voix, mouvement et musique

4.7 Analogie entre la création et la théorie des systèmes autopoïétiques de Maturana et Varela

La réflexion subséquente liée à cette recherche m'a menée à l'observation d'un rapprochement entre les propriétés de la création telles que vécues dans cette recherche et les propriétés des organismes vivants. Entre autres, les deux particularités suivantes ont ressortis de mon analyse. Premièrement, l'interpénétration des fonctions psychologiques qui a pris place dans un mouvement circulaire lors du processus créatif de *Poesia y Flamenco* s'apparente à la capacité d'auto-organisation de la machine autopoïétique que constitue l'organisme vivant. Puis, la stimulation de l'élan créatif par la rencontre des fonctions psychologiques et les matériaux utilisés évoque la propriété d'adaptation, de conservation et de reproduction autonome du système en réponse à l'interaction qui se crée avec l'environnement. Le tout fonctionnant un peu comme les deux biologistes Maturana et Varela (1973) conçoivent l'autopoïèse. En effet, pour ces deux chercheurs, les premiers à utiliser ce

terme²³, les organismes vivants ont la capacité de se renouveler continuellement par un processus dynamique entre eux et leur environnement. Ce processus dynamique permanent de production serait la caractéristique essentielle des organismes vivants leur permettant de se conserver et de se produire de façon constante. Le système autopoïétique s'appuierait entre autres sur deux concepts : la structure et l'organisation. La structure est formée par l'ensemble des composantes physiques du système. L'organisation correspondant aux relations entre ces mêmes composantes. Si on pouvait faire une analogie avec la création, je dirais que la structure serait les composantes psychologiques de la création en l'occurrence, les fonctions psychologiques ; et l'organisation: les interactions entre les différentes fonctions psychologiques de la création. Engendrant sa propre organisation toujours renouvelable, le résultat serait l'œuvre, dans le cas présent *Poesia y Flamenco*. Puis, poussant l'analogie un peu plus loin, le concept de couplage structurel qui se définit toujours dans le concept d'autopoïèse, par la communication entre le système et son environnement pourrait dans un transfert, être le couplage entre les fonctions psychologiques du créateur et les matériaux qu'ils utilisent pour créer : son corps, sa tête, son cœur impliquant les différentes techniques et qualités développées dans sa pratique artistique. Si pour ces chercheurs, le couplage structurel serait l'adaptation du système aux conséquences de sa rencontre avec les perturbations extérieures que représente l'environnement, en création, cela pourrait s'exprimer par la possibilité de produire des créations différentes répondant aux différentes influences sociales et culturelles. Cette petite esquisse d'une analogie entre l'autopoïèse des organismes vivants et de l'autopoïétique du créateur semble déceler des propositions prometteuses qui mériteraient qu'on s'y attarde un peu plus dans une recherche future.

²³ Le terme autopoïèse est né du désir de Maturana et Varela de trouver un mot plus juste pour remplacer le concept d'organisation circulaire des organismes vivants.

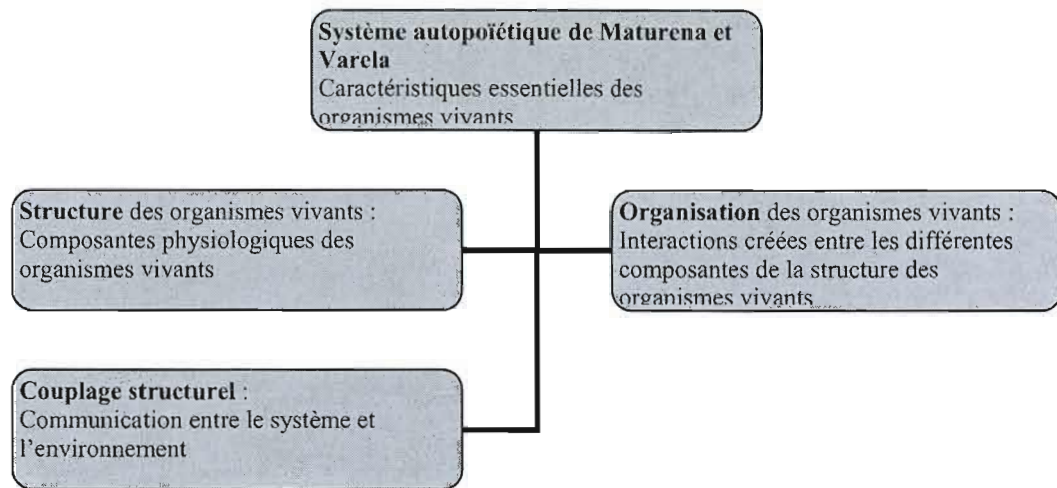


Figure 4.1 Organigramme représentant les concepts de l'autopoïèse

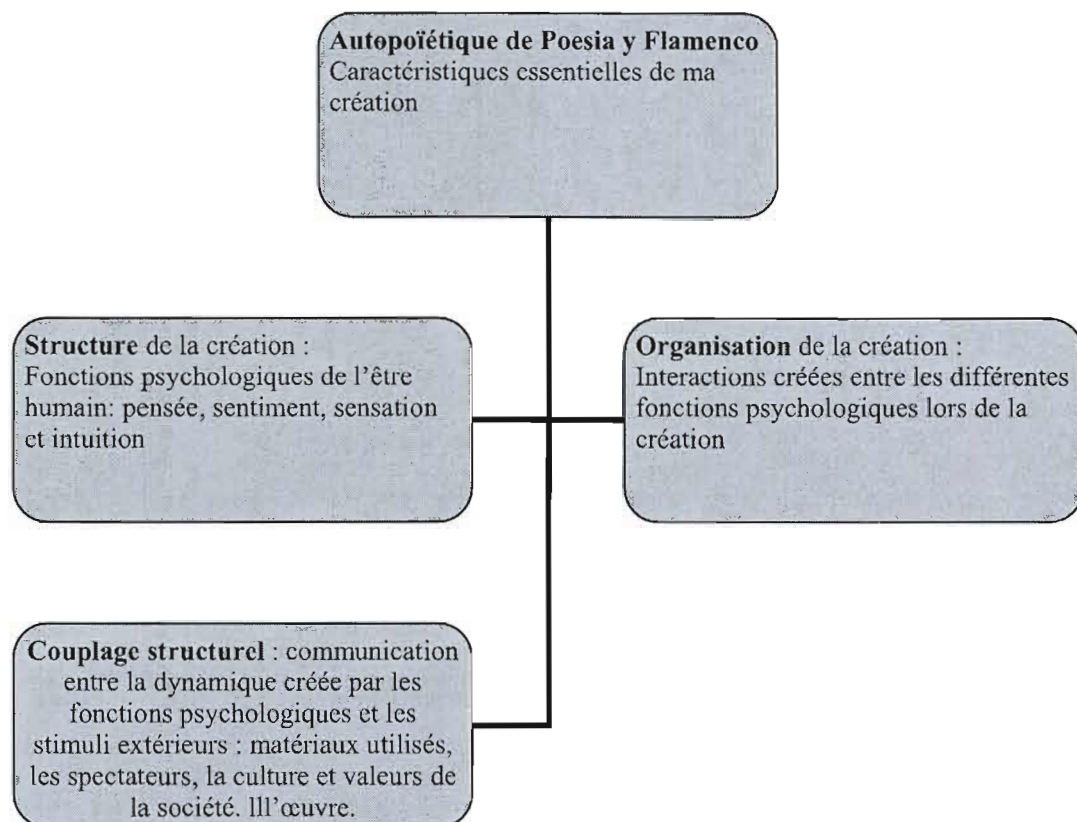


Figure 4.2 Organigramme représentant l'adaptation des concepts de l'autopoïèse à ma création

CHAPITRE V

RETOUR SUR L'EXPÉRIENCE DE CREATION ET D'ANALYSE

« L'intelligence est caractérisée par la puissance indéfinie de décomposer selon n'importe quelle loi et de recomposer en n'importe quel système. »

(Bergson, 1907, p.167)

La démarche entreprise pour observer et comprendre la participation des fonctions psychologiques dans le processus créatif d'une œuvre a donné la parole au corps pensant, ressentant, sentant et intuitif du chercheur créateur. Ainsi l'architectonique de la création de l'œuvre *Poesia y Flamenco* semble emprunter de manière générale un chemin circulaire où les fonctions psychologiques de la pensée, du sentiment et de la sensation se dynamisent l'un l'autre par l'intuition qui permet la libre circulation des fonctions psychologiques en jeu. La présence des quatre fonctions psychologiques cristallisées s'exprime à plusieurs reprises lors du processus créatif. Cette présence interpénétrante des fonctions psychologiques est verbalisée clairement par des déclarations de l'artiste et de son sentiment de « créer » dans l'agenda de terrain analysé. Ce qui suppose que cette interpénétration faciliterait, peut-être, le travail de création.

De surcroît, une prédominance d'une fonction psychologique pourrait être attribuée à chacune des étapes de la création de l'œuvre multidisciplinaire *Poesia y Flamenco*. Lors de la conception de l'œuvre, première étape du processus créatif, la fonction psychologique de la pensée s'investit par une présence très active. Puis à l'étape de la conception/réalisation, la fonction psychologique du sentiment devient plus sollicitée. À l'étape de la réalisation, la fonction psychologique de la sensation se manifeste fortement et, finalement, l'étape de la représentation est marquée par la fonction psychologique de l'intuition qui prend le relais car

il y a comme une exacerbation inefficace des trois autres états surexcités. Cependant, même si à chaque étape de la création, il peut y avoir une prédominance d'une fonction sur une autre, ce n'est que momentané. Ce qui a pu se dégager de manière visible, c'est l'interpénétration des fonctions psychologiques qui, lorsque sollicitées, semblent vraisemblablement inspirer le geste créateur.

La création de *Poesia y Flamenco* a permis d'appréhender le processus créatif de manière très concrète. J'ai l'impression, suite à cette étude, que je détiens des outils créateurs enfouis et présents dans mon corps et qu'il s'agit simplement d'en prendre conscience et de m'en servir à bon escient. Ces outils peuvent être entre autres, la prise de conscience de la dynamique des fonctions psychologiques dans mon processus créatif. Une fois cette prise de conscience effectuée, j'ai essayé de les utiliser en les activant lors du processus de *Poesia y Flamenco*. Le sentiment du chercheur créateur lors de cette recherche, et en congruence avec les expériences passées, est que cette activation s'impose comme un agent facilitateur pour la création. Faisant ainsi écho, à bien des chercheurs en psychologie cognitive (de Bono, 1972; Guilford, 1950; Koestler, 1964; Osborn, 1959; Wallas, 1926), le récit de pratique a permis de mettre à jour ces outils pour développer sa créativité. La recherche a également révélé par ricochet, comme une conséquence de cette recherche qui n'était pas prévu au départ, les attributs principaux de mon langage chorégraphique et scénique. Ce langage s'est construit par la dialectique entre le créateur et son œuvre et a esquissé une autopoïétique qui pourrait devenir une autopoïétique appliquée en répétant alors consciemment les actions opérés par la présence des fonctions psychologiques lors des différentes étapes du processus créatif. En effet, maintenant qu'ils sont connus et identifiés, je peux les exploiter à travers d'autres productions artistiques. Ainsi, l'exploration en profondeur a permis dans un premier temps de préciser la nature du lien entre les fonctions psychologiques de l'être humain et le processus créatif, de même, qu'une prise de conscience de l'apport facilitateur que ce lien génère dans le processus créatif. Dans un deuxième temps, il y a eu une mise à jour des piliers de construction présents dans mes créations artistiques.

La présente étude, on l'a souligné précédemment, pourrait être confrontée à d'autres créateurs des arts de la scène permettant d'établir une certaine transférabilité. De même, qu'un exercice universitaire auprès d'étudiants en création artistique, où les résultats de cette

présente étude seraient appliqués dans le cadre d'un cours sur le processus créatif, permettrait de vérifier la possibilité d'application ailleurs. Pour ma part, le travail de création issu de cette recherche basé sur les fonctions psychologiques a été stimulant notamment par la possibilité de développer un cheminement continu et stimulant basé sur le cerveau (pensée), le cœur (sentiment) et le corps (sensation) tout en me laissant déambuler librement (intuition) sans autre canevas que celui des quatre fonctions psychologiques. Cette étude ouvre le chemin de la création par la réalisation d'un modèle type qui possède l'avantage de ne pas être trop encadrant, tout en nous permettant de cheminer à travers les dédales encore obscurs du processus créatif.

RÉFÉRENCES

- Anzieu, D. (1986). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Aragon, L. (1963). *Le fou d'Elsa*. Paris : Gallimard.
- Ardenne, Paul. (2001). *L'image corps : Figures de l'humain dans l'Art du XXe siècle*. Paris : Éditions du regard.
- Attali, J. (2000). *Bruit*. Paris : Fayard.
- Aubourg, F. (2002). Freud et l'art contemporain : De Dali à Nebreda. *Figures de la psychanalyse*, no 7 [En ligne]. Accès : <http://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2--page93.htm>
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Bennet, E.A. (1968). *Ce que Jung a vraiment dit*. Paris: Éditions Stock.
- Berelson, B. et Lazarsfeld, P.F.C. (1948). *The analysis of communication content*. Chigago-New-York.
- Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Paris : Les presses Universitaires de France.
- Boutang, P.A. (Producteur et Réalisateur). (1988). *L'abécédaire de Gilles Deleuze* [Téléfilm]. Paris, Les Éditions Montparnasse.
- Bremer, F. (1966) Le corps calleux dans la dynamique cérébrale. [En ligne]. Accès : <http://www.springerlink-com/content/vjm340r670ng1251/>
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- Comté Sponville, A. (1999). *Pensées sur l'art*. Paris : Albin Michel.

- Csikszentmihaly, M. et Robinson R. E. (1990). *The art of seeing an interpretation of the Aesthetic Encounter*. California: The J. Paul Getty Trust office of Publications.
- de Bono, E. (1972). *La pensée latérale*. Londres : Éditions Stock.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Fortin, S. (2006) Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et Éric Le Coguiéc (Dir.) *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.97-110). Québec : Presse de l'Université du Québec.
- Fromm, E. (1955). *The Sane Society*. U.K. : Routledge.
- Garcia Lorca, F. (1981). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Gauthier, B. (1998). *Recherche sociale, de la problématique à la collecte de données, 3ième Édition*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Glaser, B.G. et Strauss, A.L. (1967). *The discovery of grounded theory*. New-York : Albine Press.
- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Gosselin, P. et Le Coguiéc, E. (2006). *La recherche création/pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Guilford, J.P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, vol.5, p.444-454.
- Henry, M. Conversation (date inconnue, consulté le 10 septembre 2006). L'art et la phénoménologie de la vie. [En ligne]. Accès : <http://www.philagora.net/philofac/henryart.htm>.
- Hermelin, B. et O'Connor, N. (1986). Special representation in mathematically and in artistically gifted children, New-York, United States national library of medicine, Pubmed, [En ligne]. Accès: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?DB=pubmed>

- Hermelin, B et O'Connor, N. (1987). Visual and graphic abilities of the idiot savant artist. United States national library of medicine, Pubmed. [En ligne] Accès: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?DB=pubmed>
- Hodgson, J. et Preston-Dunlop, V. (1991). *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*,. France: Actes Sud.
- Hoppe, KD (1988). Hemispheric specialization and creativity, United States national library of medicine, Pubmed.. [En ligne] Accès: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?DB=pubmed>.
- Jenner, E. (2001). The three original publications on vaccination against smallpox, 38, part 4 of 8. New-York: The Harvard Classics. [En ligne] Accès: <http://www.bartleby.com/38/4/>
- Jung, C.G. (1968). Les Archétypes de l'inconscient collectif. [En ligne]. Accès : <http://www.c.g.jungfrance.com/article194.html>
- Jung, C.G. (1968). *Types psychologiques*, 3e édition. Genève : Librairie de l'Université Georg & Cie, S.A.
- Jung, C.G. (2006). Les citations de Jung. [En ligne] Accès: <http://www.evene.fr/celebre/biographie/karl!gustav!jung!1177.php!citations>
- Koestler, A. (1964). *Le cri d'Archimède*. Paris : Calmann-Lévy.
- Laban, R. (1988). *La maîtrise du mouvement*. Paris : Actes Sud.
- Laborit, H. (1974). *La nouvelle grille*. Paris : Gallimard.
- Laborit, H. (1976). *Éloge de la fuite*. Paris : Gallimard.
- Lancri, J. (2001). Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts plastiques, *Revue CERAP Plastik*, no.1, [En ligne]. Accès : http://cerap.univparis1.fr/cerap/PLASTIK/plastik1/plastik_index.html
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et Eric Le Coguiec (Dir.) *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.97-110). Québec : Presse de l'Université du Québec.

Le Petit Larousse illustré, Edition 3,2002.Maturana, H. et Varela, F. (1973). *Autopoesis and cognition the realization of the living*. New-York: D.Reidel publishing Company.

Miles, M.B. et Huberman, A.M. (1991). *Analysing qualitative data: A source book for new methods*. Beverly Hills, CA: Sage, Traduction française, *Analyse des données qualitatives: Recueil de nouvelles méthodes*, Bruxelles : De Boeck.

Myers et Briggs foundation (date inconnue, consulté le 10 septembre 2006) [En ligne]. Accès : <http://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/origianl-research.asp>.

Osborn, A-F. (1959). *L'imagination constructive*. Paris : Bo-Pré.

Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Éditions Klincksieck.

Poincaré, H. (1908). *Science et méthode*. Paris : Flammarion.

Roscnberg, D. (2003). *The Art game Book*. New-York: Editions Assouline.

Sartre, J.P. (1939). *L'Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Livre de poche.

Sperry,R.W. (1981). Some effects of disconnecting the cerebral hemispheres, [En ligne]. Accès : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medecine/laureats/1981/sperry-autobio.html

Swiners, J.-L. (2005). La serendipité ou l'exploitation créative de l'imprévu[En ligne]. Accès : <http://www.automatesintelligents.com/echanges2005/fev/serendipité.html>

Trésor de la langue française informatisé.(date inconnue consulté le 20 février 2008). *Documents électroniques* [En ligne]. Accès : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Vigneault, G. (1971). *Les grands succès de Gilles Vigneault* (V2), [CD]. Columbia GFS-90003.

Van Andel, P. (2005). Sérendipité, ou de l'art de faire des trouvailles, texte traduit et adapté du hollandais par Danièle Bourcier, directeur de recherche au CNRS. [En ligne]. Accès : <http://www.automatesintelligents.com/echanges/2005/fev/serendipite.html>

- Van Rooij, JJ. (1996). The Jungian psychological functions Sensing and Intuition and the preference for art, The Netherlands University of Leiden, United States national library of medicine, Pubmed [en ligne]. Accès:
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?DB=pubmed>.
- Voyer, B. (2005). *ANIU du flocon de neige à l'iceberg*. Montréal: Éditeur NÉVÉ.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*. New York: Harcourt Brace.
- Weber, M. (1919). *Le savant et le politique*. Paris : Union Générale d'Éditions. [En ligne]. Accès :
http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/savant_politique/Le_savant.pdf.
- Zinker, J. (1977). *Creative process in Gestalt therapy*, New York: Brunner/Mazel publishers.

ANNEXES A

EXEMPLES DE NOTES DESCRIPTIVES

Les notes descriptives 1 : pendant l'étape de la conception

Ces notes se rapportent aux observations durant la conception de l'œuvre *Poesia y Flamenco*. Cette étape est considérée comme la première démarche du processus créatif. Cependant, dans la chronologie globale de l'œuvre *Poesia y Flamenco*, comme possiblement dans d'autres créations, les étapes ne sont pas tranchées au couteau. Ainsi, les prises de notes descriptives 1 s'échelonnent surtout au début mais des retours sur la conception de l'œuvre sont réalisés sporadiquement tout au long de la création. Elles débutent à la première séance de travail, soit le 19 avril 2006, et se terminent le 3 juin 2006.

Exemples de notes descriptives 1 tirés de l'agenda de terrain :

Date : mercredi 19 avril 2006.
Lieu : salon, devant mon ordinateur.
Heure : de 7 :30 à 11 :30.

Je me demande s'il existe toujours en amont de la création un élément déclencheur ou simplement l'individu qui crée est dans un état d'esprit fébrile qui le connecte à tous les stimuli extérieurs. Je m'évade quelques instants, mon esprit bifurque, je me lève, j'ai envie de bouger un peu. Je réchauffe mon café et regarde au passage le paysage extérieur. Belle journée. Je reviens à ma préoccupation première, de quoi va être composé le spectacle ?

Date : lundi 1^{er} mai 2006.
Lieu : salon devant l'ordinateur.
Heure : de 7 :30 à midi.

C'est un texte de Federico Garcia Lorca où il fait la description d'un palo de Cante Jondo : la Siguriya. En le lisant, je me dis que ce texte décrivant un style de musique flamenco typique pourrait autant être la description d'une femme. Je décide d'en faire la transposition car celle-ci oppose un destin tragique à la trame dramatique et cette avenue m'intéresse. Je me rends compte que ce texte, avec la portée significative qu'il renferme, commence à faire naître une trame dramatique plus précise, celle d'un amour tragique, fragile ou impossible.

Les notes descriptives 2 : pendant l'étape de la conception/réalisation

Ces notes regroupent les moments où les sessions d'observation comportent un volet conception et un volet réalisation à l'intérieur de la même session créative. Ces notes déclinent les observations où les idées sont testées concrètement sur le terrain de la création. La prise de notes descriptives mesurant les étapes conjointes de conception et de réalisation s'échelonne du 24 avril 2006 au 31 juillet 2006. Il est possible que le statut de créateur-interprète de la création actuelle présente un aspect de mise en pratique de manière plus précoce dans la phase de conception, comme si l'interprète se manifestait hâtivement à travers le concepteur.

Exemples de notes descriptives 2, tirés de l'agenda de terrain :

Date : lundi 24 avril 2006.

Lieu : salon devant l'ordinateur et cuisine.

Heure : de 7 :00 à 10 :00.

En lisant le poème Les mains d'Elsa, je fais un lien entre les mains d'Elsa, la chaleur et la tendresse qu'évoquent pour moi la main et la fluidité de la main en flamenco. J'imagine, assise à l'ordinateur, mon cerveau s'emballe et part dans une vision de mains qui bougent gracieusement et de mots qui virevoltent. Une image forte. Je suis heureuse. Je me sens allumée! Mue par un désir soudain, je me dirige vers la cuisine et écoute activement plusieurs musiques de flamenco et je retourne à l'ordinateur en essayant de lire le poème en même temps. Je suis fébrile, je décide d'imprimer le poème en question et je retourne à la cuisine avec le texte imprimé et je lis à voix haute le poème en essayant de voir si ça clique!

Date : mercredi 26 avril 2006.
 Lieu : salon devant l'ordinateur et cuisine.
 Heure : de 7 :30 à 10 : 30.

J'identifie une rumba qui se prête bien à la déclamation de ce poème. J'essaie comme à l'autre reprise de bouger en même temps que je déclame le poème. Il y a quelque chose qui fonctionne moins bien. Un peu comme si cela ne venait pas naturellement. Je laisse tomber cette dimension et opère une gestuelle théâtrale qui, elle, vient plus naturellement. Cette corporéité plus conventionnelle n'est pas inintéressante. Elle me fait réfléchir et douter. Je pense que peut-être, je peux mêler les deux façons de livrer les poèmes. De même que j'entrevois une porte largement ouverte sur les possibilités existantes à explorer.

Les notes descriptives 3 : pendant l'étape de la réalisation

Elles cumulent les informations concernant la réalisation de l'œuvre située à une étape intermédiaire où l'on concrétise les éléments de la première étape. Ainsi, les notes descriptives se concentrent sur les moments où la création devient plus tangible, dans un contexte de plus en plus précis : la création de la chorégraphie, la mise en bouche, l'interprétation des textes, etc. Prises sur une période allant du 21 mai au 4 août 2006, elles font aussi référence aux répétitions relatives au travail d'apprentissage pour mener l'œuvre à terme. Ces séances se sont avérées parmi les plus créatives et les plus nombreuses en comparaison avec les autres prises de notes durant les autres étapes de la création.

Exemples de notes descriptives 3, tirés de l'agenda de terrain :

Date : dimanche 21 mai 2006.
 Lieu : salle à manger et cuisine.
 Heure : de 10 :00 à midi.

Je décide de chorégraphier sur la pièce musicale La flor de canela car j'aime cette mélodie sur laquelle je peux jouer des castagnettes. Je travaille également à comprendre le rythme particulier de la Solea que j'aime beaucoup pour la dimension intense de son compas pesant. Je trouve ce genre musical très attirant et en même temps très difficile à maîtriser. Je le réécoute et réécoute sans arrêt. Je danse et essaie de marquer le rythme en épousant le compas tout comme j'essaie aussi d'apposer un autre rythme qui pourrait étoffer et ajouter en parallèle à la structure existante.

Date : jeudi 15 juin 2006.
 Lieu : cuisine.
 Heure : 8 :00 à 10 :00.

Je mets mes souliers de danse et commence par une première écoute. La première opération est de retrouver le compas de le sentir et de le respecter. Je chorégraphie souvent en commençant par une esquisse de la structure musicale du morceau à chorégrapier.

Les notes descriptives 4 : pendant l'étape de la représentation

Ces notes relatent les observations accompagnant la quatrième étape de la création, qui correspond à la présentation de l'œuvre devant un auditoire, le 6 août 2006. Tel que mentionné plus haut, l'interprète est aussi le créateur ; ainsi, le processus créatif se poursuit même en représentation puisqu'il n'y a aucun passage d'un corps à un autre corps par une réappropriation de l'œuvre. L'interprète est évidemment dans la tête du concepteur puisque c'est une seule et même personne, ainsi la transition du concepteur à l'interprète a été en fondu tout le long de cette aventure artistique.

Exemple de notes descriptives 4, tiré de l'agenda de terrain :

Date : dimanche 6 août 2006.
 Lieu : centre de la nature à Laval.
 Heure : de 18 :00 à 22 :00.
 Acteurs présents : le guitariste flamenco Pierre Le Duc et moi-même.

Je me sens très anxieuse. Je sens également que je suis à la dernière étape de la création d'une œuvre; le moment où celle-ci quitte le créateur pour passer à la réception par le public. (...) Dès que je mets le pied sur scène, je sens une montée d'énergie qui converge vers un point : le spectateur. Oui, je suis nerveuse, je tremble, j'ai peur mais parallèlement, je me sens transportée par l'œuvre. Un élan communicatif vers l'autre. C'est la redécouverte de l'œuvre à travers un sentiment d'empathie vers le public.

Les notes descriptives 5 : pendant l'étape des entre-deux de la création

Ces notes fournissent des informations entre des moments précis et ce, de manière très informelle. Elles regroupent surtout des notes cursives, prises sur le vif, quelquefois brèves et spontanées. Celles-ci surviennent aléatoirement lorsque l'esprit n'est pas dirigé vers le travail de création ; cependant, celui-ci poursuit, malgré tout, une certaine forme d'activité cérébrale artistique inconsciente. Ces notes s'étalent sur une période allant du début de la conception jusqu'à sa représentation, couronnement du processus créatif de *Poesia y Flamenco*.

Exemples de notes descriptives 5, tirés de l'agenda de terrain :

Date : dimanche 16 juillet 2006.

Lieu : dans mon lit.

Heure : la nuit.

Je me réveille dans la nuit et j'entends comme un leitmotiv, le fandango sans arrêt. J'imagine des mouvements, je me vois en train de danser et ça coule. Les spectateurs sont souriants et m'encouragent.

Date : samedi 29 juillet 2006.

Lieu : dans mon lit.

Heure : la nuit.

Je m'éveille en plein milieu de la nuit et mon esprit bouillonne, il y a comme une ritournelle de phrases du spectacle qui se suivent à la queue leu leu. Je les dis à voix haute dans ma tête en articulant chaque mot comme si chacun d'eux était d'une importance primordiale. Je suis épuisée par ce stratagème.

ANNEXES B

EXEMPLES DE MÉMOS

Date : jeudi 6 juillet 2006.
Lieu : salle à manger.
Heure : 14 :00.

Les contraintes nous font souvent avancer. En création, il y a plein de contraintes, il faut y faire face et « dealer » avec les imprromptus. Ceux-ci deviennent des pistes non prévues mais vraisemblablement créatrices. On peut établir un second lien avec la pensée latérale de de Bono.

Date : lundi 24 juillet 2006.
Lieu : chambre à coucher.
Heure : 22 h environ.

La création est un peu comme un écosystème où les états se chevauchent, se mêlent et se nourrissent respectivement. En observant globalement le cheminement de la conception à la représentation, il y a toujours une relation très serrée qui se tisse à différents degrés entre les quatre états psychiques.

Outre les observations en lien direct avec le sujet d'étude, se sont greffées des observations menant à d'autres facteurs inhérents au processus créatif. Cependant, ces mémos, quoiqu' intéressants, ne suggéraient pas d'informations significatives en regard de la problématique.

Date : lundi 22 mai 2006.
Lieu : voiture.
Heure : 15 h environ.

Est-ce que le fait que le flamenco procède d'un travail corporel enraciné auditivement permet une meilleure mémorisation du mouvement?

ANNEXES C

LA SIGUIRIYA

Parmi les papillons noirs
avance une fille brune
à côté d'un blanc serpent
de brouillard.

Terre de Lumière,
Ciel de terre

Enchaînée au tremblement
d'un rythme qui jamais n'arrive,
un poignard à la main droite,
elle avance, cœur d'argent.
Où vas-tu, siguiriya,
avec ce rythme sans tête?
Quelle lune recueillera
ta douleur de laurier-rose et de chaux?

Federico Garcia Lorca (1981)

ANNEXES D

LEXIQUE

ALEGRIA : Genre musical plus enlevé et plus gai du *Cante Chico*. Le *Cante Chico* est la classification du flamenco comportant des *palos* plus légers que les *palos* du *Cante Jondo*.

A PALO SECO : Se dit du chant sans accompagnement musical. (A Capella)

CAJON : Instrument de percussion en provenance du Pérou. Le *cajon* est arrivé tardivement dans l'univers musical du flamenco. Certains disent qu'il est introduit par le célèbre guitariste Paco De Lucia.

CANTE JONDO : Le *Cante Jondo* est une classification du flamenco qui correspond au chant profond transportant le lourd passé des Gitans. Les *Soléas* et les *Siguiriyas* sont classées dans le *Cante Jondo*. Plusieurs flamencologues précisent d'ailleurs que si ce n'était de l'apport du poète Federico Garcia Lorca qui a redonné ses lettres de noblesse au chant profond flamenco en organisant dans les années 1920, le fameux concours du *Cante Jondo* en Espagne, le chant profond se serait évanoui dans le temps.

COMPAS : Le *compas* veut dire la mesure et la ponctuation du rythme dans la mesure. Le compas comporte une séquence rythmique caractéristique. En flamenco, il y a plusieurs compas à 12 temps avec des accents sur le 3, le 6, le 8, le 10 et le 12. Par exemple, on lirait comme suit : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.

COPLA : Les *coplas* sont des couplets de quelques strophes racontant principalement les peines et misères des Gitans.

DUENDE : La flamme intérieure, qui anime l'interprète. «Le duende n'est pas dans la gorge. Le duende monte en dedans depuis la plante des pieds ». (Définition d'un vieux guitariste inconnu)

ESCOBILLA : Section dans la structure musicale d'un *palo* où la danseuse va danser une section de pieds plus élaborée et rythmiquement plus complexe.

FALSETA : Section dans la structure de la pièce musicale où le guitariste poursuit une ligne mélodique plus lyrique et moins rythmique. On pourrait faire un certain rapprochement entre la *falseta* et le solo de guitare dans notre vocabulaire nord-américain.

FANDANGO : Genre musical à 6 temps classé parmi le *Cante Chico*. Il possède ses origines au XVII^e siècle où il était une danse populaire très en vogue. Le Fandango se danse traditionnellement en couple et la femme joue des castagnettes.

MARTENETE : Genre musical qui est chantée *a palo seco* (A Capella) sur le seul appui sonore du marteau qui bat l'enclume. Cette chanson a pris naissance dans le cœur des forgerons, elle est d'ailleurs l'ancêtre de la *Siguiriya*.

PALO : Genre musical comme l'*Alegria*, la *Solea*, la *Siguiriya*, le *Tango* et la *Buleria*. Chaque *palo* possède une structure rythmique précise. Il existe même des *palos* dit : libres, comme la *Taranta* où il n'y a aucune structure rythmique régulière et précise.

PETENERA : Genre musical à 12 temps, classé dans le *Cante Jondo* plus lyrique et le moins populaire du flamenco. On le retrouve plus rarement dans les présentations traditionnelles.

RASGUEDO : Frappement agressif des cordes typique de la technique guitaristique du flamenco.

RUMBA : Genre musical d'origine cubaine anciennement appelé *guaraja* dont le compas est binaire. Elle sera récupérée par les Gitans et deviendra la *Rumba Flamenca*.

SIGUIRIYA : Genre musical du *Cante Jondo* qui comme la *Solea* est intense et dramatique. Les *Siguiriyas* racontent souvent des peines inconsolables. Le chant de la *Siguiriya* vient de l'intérieur et exprime l'angoisse et le désespoir humain. Tandis que les *Soleas* possèdent un espoir et une fierté de l'âme gitane.

SOLEA : Genre musical de 12 temps souvent chanté du *Cante Jondo* qui est considéré comme la « mère du flamenco ». Les *Soleas* transportent l'âme des Gitans dans leur destin tragique.

TANGO : Genre musical possédant un compas binaire et catégorisé dans le *Cante Intermedio*. Le *Cante intermedio* est le chant intermédiaire entre le chant profond (*cante jondo*) et le chant léger (*cante chico*). Il ne faut pas confondre le *Tango* du flamenco avec le Tango Argentin, avec lequel il n'a rien en commun.

ZAMBRA : Genre musical très rare et ancien dont le rythme est binaire. Étant donné son origine mauresque, elle possède des couleurs arabisantes.